la Divina
Commedia

# TUTTE LE OPERE DI DANTE

Fratelli Fabbri Editori

Non trascelga il lettore nei frammenti delle *Rime* attimi luminosi di bellezza o nelle incompiute, il *Convivio* e la *Retorica*, spirali effuse di sapienza, né si fermi alla suggellata armonia compositiva e dimostrativa della *Politica*: nessuna opera di Dante basta a se stessa, e nemmeno la *Commedia*, assiduamente trascesa verso la persona umana del Poeta e le persone divine dell'Autore dell'Universo. Anche nella storia della sua fortuna, voce da settecento anni vicina, a ogni fase di lettura circoscritta (quella popolaresca e rapsodica dei popolani e quella sapienziale dei commentatori addottrinati, nel Tre e Quattrocento, quella storicistica del Sette ed Ottocento, e quella estetizzante ed erborizzante del primo Novecento), ha risposto una fase di ricupero, quella del Cinquecento o del Novecento colmo. E noi, se possiamo fare una cosa e l'altra, leggere per sospensive e leggere per integrazione, antologizzare o storicizzare, procediamo dalla prima alla seconda lettura, dalla prima alla seconda conoscenza di Dante, solo e sempre ponendo a paragone poesia e sapienza, arte e scienza, il verso e l'universo. Distinguere l'opera maggiore dalle opere minori, si può certo e si deve; ma per comprendere meglio come l'unità della persona si dichiara nella molteplicità dei tempi, quel che l'autore *squaderna* nello spazio umano e la storia della *Commedia* intrinsecamente legata alla sua storia d'uomo ed alla storia degli uomini. Unità dell'opera di Dante: proposizione assiomatica quando, dopo esser proceduti dal centro al cerchio, dalla danteide ai margini fioriti di quel paradiso terrestre di ingenuità ed innocenza sognate ch'era per lui il Parnaso, si procede dal cerchio al centro, e della storia si fa ragione. Una postilla, ancora, quasi a cogliere in una sua volontà dichiarata ed esplicita questa unità: per il cristiano vita è ricerca ed imitazione di Dio: per il cristiano Dante, che all'insegnamento catechistico più dimesso, più vulgato, più diffuso in prassi ed in costume, più radicato ormai nell'umana natura, unisce l'abito del teologizzare, e che appartiene a quella fase della cultura d'Occidente che lo stesso rigorismo monoteistico dello scisma islamico ha sospinto ad una appassionata e concretissima e direttamente sperimentata apologia dell'Incarnazione, e quindi dell'umanesimo cristiano, la sua opera, che è poi la sua vita, si configura spontaneamente e riflessivamente come meditazione trinitaria: egli ha vivendo, nella sua vita giovane, la rivelazione di Amore, prima in figura emblematica e poi in sostanza di vita; ma quando la sua vita cresce, e si mescola alla vita comune, e combatte e soffre per fame e sete di giustizia, egli accetta la Croce, anzi l'innalza a vessillo, segno di vittoria: il Poema è, da un capo all'altro, sotto il segno di Cristo, nel segno della Croce: infine dagli uomini e dalla parola si accommiata esplanando nel trattato politico della *Monarchia* come l'autorità pontificale e l'autorità imperiale discendano entram-


Stampa Fratelli Fabbri Editori - Milano

be dal Padre: dallo Spirito, dunque, al Figlio, e dal Figlio al Padre. Come ridissolvere un'opera che è anche, tutta insieme, una dossologia trinitaria e un segno di croce?

Leggere le *Rime* e la *Vita Nova*, le une accanto all'altra, anzi questa dentro quelle, che ne prende riflessivo possesso, che chiama la ragione sopra l'ispirazione, per rivelarne l'essenza, significa gustare esemplari poetici fra i più puri e grandi della lirica di tutti i tempi e paesi; ma anche scrutare fino in fondo il passaggio dall'intuizione alla riflessione alla volontà deliberante: momenti dello spirito che la speculazione moderna ha potuto ridissolvere solo perché la dottrina scolastica ed umanistica li aveva unitariamente fondati. La dialettica dal segno al senso, che l'estetica moderna si trova a dover riproporre proprio sollecitata dalla « civiltà delle immagini » (né qui dimenticheremo che Dante è il capostipite « poietico » della immensa fioritura delle arti figurative nell'Italia romanica e nell'Italia barocca; e di tutto il teatro moderno). Dante l'accetta senza sforzo alcuno dalla dottrina patristica, avversa, anche per eredità di cultura classica, alla superbia spiritualistica degli iconoclasti. E in lui quel passare oltre il velame ha una agevolezza e baldanza che ritroviamo fin dal sonetto proemiale,

*A ciascun'alma presa e gentil core,*

con altrettanta superbia, da rasentar l'improntitudine. Sa di potere, chiede consiglio ai dotti poeti,

*a ciò che mi ridican lor parvente,*

ma già sa di volere: e che l'elezione della poesia è elezione di salvezza. Disponibilità poetica, dunque, debitamente allegorizzata nelle forme della rivelazione onirica, e volontà attiva di distinguervi, di scorgervi, una vocazione. È quel sentimento, anzi quel moto vitale, che Dante consacra sulla bocca di Beatrice, anche a purificazione del giovanile errore, quando essa interrompe l'invettiva dell'azione paraliturgica nel Paradiso Terrestre e si rivolge agli Angeli testimoni insonni:

*Questi fu tal nella sua vita nova*
*virtualmente ch'ogni abito destro*
*fatto averebbe in lui mirabil prova...*

Dante s'abbandona a quel tumulto del sentimento e del senso, ma su lui ed in lui vigila il lume di Beatrice e la forza operosa e amorosa della Grazia. Le rime rappresentano, nel loro complesso, quella disponibilità, e la *Vita Nova* rappresenta quella vocazione: con l'impegno ontologico che ogni vocazione comporta, che è di fare uno di tutto: intuizione e prassi, conoscenza e coscienza, gli amori e l'Amore. Quando l'erudizione scruta i due tempi della composizione della *Vita Nova*, non fa che rendere esplicito questo dualismo della scelta, che è insieme necessaria e gratuita, e tentarne una trasposizione documentaria che rischia a sua volta di irrigidire in un povero determinismo quel labile cammino della poesia verso l'eterno. Noi non vogliamo certo disquisire di problemi metodologici, qui; e se l'ambizione di ogni introduttore di poesia è di offrire chiavi di lettura, ci accontentiamo di raccomandazioni trepidanti: cerchi il lettore, sfiorando versi che han tanto destino, dopo di sé, di fortuna e di poesia aggiunta a poesia, di rimaner leggendo intento e pensoso, di cogliere il fragile mistero della parola musicale e di accettare il rigoroso mistero della scienza, e di sentire che da Dante poeta matura il Dante sapienzale e morale non già per una frattura e per un disporsi su diversi piani, ma per un ricupero di vita unitaria, la vita totale, o dite immortale, della sua concreta persona. Solo così potrà il lettore penetrare nel mondo di attesa che è la lirica giovanile di Dante. E ancor proiezione di questo dualismo e del rapporto ontologico dell'unitario e del molteplice risulterà il divario fra le rime più assorte,

*Tanto gentile e tanto onesta pare,*

e le rime più disperse,

*adorni legni in mar forte correnti,*

fra la diastole e la sistole del suo gran cuore.

La poetica di Dante lirico è tanto chiara, per il lettore moderno, non solo perché confluisce nella totalità artistica, dottrinale e morale della *Commedia*, che a sua volta, riflettendovi i suoi stilemi chiusi e perentori, la definisce, ma perché da quell'autobiografismo lirico è discesa tutta la poesia moderna, e tutta la narrativa che ha accettato di stabilire un nesso intrinseco fra il soggetto e l'oggetto. C'è Petrarca, su questa traccia, discepolo avverso, e c'è Shakespeare: l'unico che sappia proporre uno spazio quasi altrettanto vasto al viaggio dell'ispirazione lirica; e c'è Goethe, pur più corposo d'invadenza e d'umori. E c'è Rousseau, che apre una fase della narrativa moderna, e c'è Proust, che la chiude. La poesia del Novecento, fra Ungaretti ed Eliot, ha dato alla lettura un contributo che la critica, da sola, non avrebbe saputo. Ma anche questo dato storico lo si traduca in raccomandazione soltanto: accetti il lettore di far confluire nel testo che gli è offerto tutto il tesoro della memoria.

Poi, sulla strada della *Commedia*,

*all'eterno dal tempo ero venuto*
*e da Firenze in popol giusto e sano,*

e proponendo altrui la comprova di quella dignità di elezione di cui meditando e poetando si è fatto ben certo, ecco il *Convivio*: banchetto di sapienza imbandito a quei primari cittadini dell'Italia comunale con cui il priore fiorentino s'è trovato a collaborare e competere nella ambiziosa e sfortunata fase della sua politica attiva. In volgare e rivolto all'incremento del viver civile, è il libro che fonda un nuovo umanesimo, con il nuovo rapporto storico fra l'antico e il moderno. Qui si dichiara, per la prima volta, che il volgare, questo modo espressivo e comunicativo tanto più legato alla natura che la

astrattiva e razionalistica « *gramatica* ». la lingua latina, e perciò degno di un dominio più universale, è capace di ogni dignità scientifica, storica e teologica. Qui si ordisce il commento di quelle rime morali con cui il cittadino di comune aveva tentato di sollevarsi a guida dell'umanità discorde. Qui si fissa il canone della nobiltà umana sottratta all'investitura del tempo e della ricchezza e, contraddicendo l'imperial sentenza di Federico II, esaltata solo per natural grazia. Qui l'*exul immeritus* tenta di guadagnarsi il ritorno in patria con il prestigio della dottrina. Poco più innanzi nel tempo spererà di tornarvi ad opera della giustizia armata di Arrigo VII. Ma rifiuterà un'amnistia che non riconosca la sua dignità di poeta politico. E la lettera all'Amico Fiorentino è il degno suggello delle sue *Epistole*: libelli politici di alta sapienza, di irruente vena, di violenza biblica ed apocalittica: con lui la nuova poesia si lega alla sorte di tutto l'umano, e coinvolge nella fortuna comune il destino di ciascuno e di tutti. Qui è il tempo della *Commedia*: che segue al tempo della illusione politica nel *messo da Cielo*, l'imperatore: come a sua volta il tempo dell'illusione politica segue il tempo dell'illusione dottrinale: i due trattati della sapienza e della retorica, il *Convivio* e il *De vulgari eloquentia*, rimangono interrotti alla stretta dei tempi. E al Poeta non resta che l'acquisto della patria celeste, dacché la patria terrena gli è per sempre, vivo e morto, negata e chiusa. Pausa invece e congedo le *Egloghe*.

Le opere dottrinali, in quel nesso serrato di poesia, di dottrina e di vita che è la parola di Dante, sono, come il *Convivio*, splanamento e commento della sua opera poetica; ed accade quasi incidentalmente che egli, nel *De vulgari eloquentia*, fondi la nuova scienza linguistica in un nuovo sistema di dati lessicali, storici, geografici: magari contraddicendo, come si è osservato con troppo puntiglioso rigore, la teoria del volgare illustre con la nuova pratica della *Commedia*, che è lo stile, e la lingua, ed il nuovo abito dell'operare « comico » cioè mediocre. Ma ancor di qui deriva, intorno al « *plenum* » della *Commedia* che noi si circuisce dall'uno all'altro frammento, la forza discorsiva della sua invenzione e della sua riflessione: sempre aperto all'invenzione poetica: sempre pronto alla codificazione dottrinale: ma mai soprappreso tanto dall'orgoglio del dotto da trascurare la sua vocazione più autentica, che è la ricognizione del destino umano a specchio della volontà divina. Anche in questo senso, se la *Questio de aqua et terra* è la proiezione cosmografica del suo naturalismo, e figura dell'universo terrestre penetrato dal viaggio infernale e circoscritto dal viaggio paradisiaco, il trattato politico, *Monarchia*, suggella il ricupero e la pace raggiunta della sua cosmografia morale: con quel raggiare di Dio padre nella sfera del tempo e nella sfera dell'eterno: con quella fiducia suprema che anima il libretto, di dir « sì » alla promessa felicità della vita terrena e « sì » alla promessa felicità della vita celeste.

*

Che Dante abbia tante volte concretato in figura, in emblema, in cifra, il suo dire; e che la tradizione delle arti figurative nell'Europa moderna si rifaccia a lui tutta quanta, alla sua cosmografia ed alla sua commedia, alla sua poetica della visione e addirittura alla sua maniera di vivere come vedere, che rompe il tenebrore d'inferno e rende comprensibile ed umana con le penombre di Costanza e di Piccarda il paradiso, e con l'abbattimento del velo di luce dalle anime dell'Empireo: è introduttorio e giustificazione dei propositi che hanno guidato il commento iconografico che le illustrazioni dispongono a questa edizione. Su questa strada del riassunto figurativo di una totalità ontologica dell'esistenza si era messo il Poeta e si mise, naturalmente, il lavoro artistico insieme ed intellettuale, artigiano e dottrinale, degli illustratori: che tutti insieme, noti ed ignoti, da Giotto a Michelangelo, e per una inintermessa serie di alluminatori, che a tutto badavano fuor che ad affidare ad un nome l'inchiesta marginale sulla loro arte, costituiscono un capitolo imponente del commento perpetuo alle opere di Dante, e forse la fase più impegnativa della storia della miniatura. Il lettore legga e confronti: già sa, dalle discussioni moderne sull'esegesi perenne, sul senso drammaturgico del divenir della parola, sull'opera aperta e chiusa, che il tempo perpetuamente apre la verità dell'arte rinchiusa nella forma; e che il segreto della poesia si dichiara non pur nella glossa filologica ed erudita, ma nella *Nachdichtung*, nella poesia aggiunta a poesia, nell'arte aggiunta a poesia. Già sa che servirsi di uno strumento diverso, toni e volumi in luogo di parole, spesso aiuta l'artista a liberarsi, così da renderlo più utile dell'esegeta costretto ad aggiunger parole minori a parole maggiori. Non tutto è direttamente documentario: certe suggestioni più potenti vengon di più lontano; ma tutto è inteso al ricupero di Dante. Né con altra scrittura umana il confronto è tanto alto che con Dante. Non gli bastano né parola né storia: altra misura occorre, una misura infinita ed eterna. I segni e i colori e la varia avventura dei paragoni gli apriranno un immenso spazio:

*in me stesso m'esalto.*

Né si smarrisca: come accadde al Poeta appoggiandosi ai muri dipinti di quella dimora fiorentina, quando avvertì la viva presenza di Beatrice non vista.

MARIO APOLLONIO

Dante Alighieri
LA DIVINA COMMEDIA
Vol. I - Inferno
Fratelli Fabbri Editori

# Presentazione

*Si celebrerà nel 1965 il settimo secolo dalla nascita di Dante. Volendo ricordare l'avvenimento, i Fratelli Fabbri pubblicano la presente edizione della* Divina Commedia *dove il lettore troverà insieme al testo e a un accurato commento, riprodotti interamente o parzialmente i codici più antichi e più belli e le illustrazioni ispirate dal poema alla mano di insigni artisti.*

*L'edizione è destinata al popolo, e popolo, dotti e indotti, siamo tutti quanti, o dovremmo esserlo. Nel corso della lunga vita ho sentito parlare di Dante chi aveva negli studi consumato gli occhi; rammento anche di avere sentito recitare Canti della* Divina Commedia *a un falegname che a stento per decifrarla aveva imparato a leggere e a scrivere, e la sapeva tutta, e non soltanto a mente; qualche volta era perfino in grado di spiegarla meglio di chi solo a cercarne la lezione giusta d'un verso, perdeva gli occhi.*

*Non dunque mi perseguiterà, lo spero, l'accusa di perpetrare un atto indiscreto se mi considero anch'io capace, secondo un privilegio comune, di manifestare riflessioni su un libro venuto in luce per muovere sempre, in ogni persona umana, sentimenti e pensieri.*

*

*Il primo effetto che fa, mi pare, la* Divina Commedia, *è, per l'ansia che la percorre dal primo all'ultimo verso, di stupenda inesorabilità. C'è innanzi tutto da attestare Iddio: non un feticcio: ma il sommo intelletto cui, dall'eterno, è presente l'Uomo, cioè un universo in ordine, un universo giudicato. Misurati da quella sommità, gli eroismi umani, le abiezioni umane, tutti gli atti umani appaiono collocati per sempre, nella sua realtà vera al giusto grado, ciascuno. Non credo si conosca, nella letteratura delle genti europee, dopo il* Gorgia *platonico, rappresentazione della giustizia frutto d'un sapere più preciso e vasto, mossa da una fede più poetica, più coraggiosa e, posso dirlo? più fanatica. Si tratta della giustizia attiva dalla quale unicamente, avendone chiara coscienza e contemplandone i segni, può scaturire la musica spirituale che sale verso la sua suprema liberazione e purezza.*

*Il non essere in possesso d'una coscienza così fatta sarebbe ritenere che, nelle sue misure, la giustizia possa essere priva di giustizia. Sarebbe priva*


Stampa Fratelli Fabbri Editori - Milano

di giustizia, la nostra giustizia, la giustizia di noi all'opera nello spazio e nel tempo, se, dalla confusione, dall'agitazione, dal travaglio, dal dramma, dalla "selva oscura" della nostra vita carnale e della nostra vita storica non sapessimo, non desiderassimo e almeno non tentassimo di trasferire i nostri atti nell'assoluto cercando in qualche modo di vederli come appariranno nudati, valutati e classificati da un arbitro infallibile, al compimento dei secoli, in una, finalmente possibile, generale e ultima sistemazione di ciascuna persona umana e di tutta l'umana storia.

La giustizia in assoluto sarebbe, in altri termini, vano parto di delirio, se il millenario sentire e immaginare e speculare dei poeti e dei filosofi non l'avesse invocata per chiarire al sentimento, al pensiero o alla fantasia, la causa e il fine universali dell'uomo: la sua pura libertà e felicità - e se la speranza di giustizia non si scoprisse costante nell'attività morale dell'uomo: la tesa speranza anche a conseguimento terreno d'una sorte degli individui nelle società temporali, degna della persona umana.

*

Dante non è di quelli che dovendo fabbricare una casa incomincerebbero dal tetto, e sa, e mostra, dovendoci spiegare l'uomo, che l'uomo è, nel suo slancio verso un supremo riferimento e nell'umile accoglimento del suo universale destino storico, innanzi tutto appalesato a sé dalla sua natura, da ciò che gli è, in giro a sé nello spazio e, dentro la sua carne, nel succedersi delle generazioni, "sensibile" e "corruttibile":

> Tu dici che di Silvio il parente,
> corruttibile ancora, ad immortale
> secolo andò, e fu **sensibilmente.**

Si fa narrare da Virgilio:

> Di poco era di me la carne nuda...

Tale è l'estrema nudità: è estremo tenebrore, estrema oscenità, estrema pietà, se un corpo oramai, l'anima essendosene disciolta, sia cadavere, ridotto sia a sola materia.

Ma ne resta tra noi l'ombra: l'ombra del corpo quale esso fu vivente, il clamore d'oltretomba delle anime impazienti di ricongiungersi ai loro corpi, corpi finalmente, consumatisi i secoli, liberi di materia, e si ha, per tramite timido di ombre superstiti in mezzo a noi, consapevolezza della magia della parola che lega dal primo all'ultimo giorno del mondo tutta l'umana fatica: si ha, ecco, memoria, e ecco che di nuovo spunta il giorno, che di nuovo i macigni si ergono e acquistano spigoli, durezza, quantunque le velature del passato abbiano da principio - e direi che la luce non riesca mai a dissolverla molto - tanta sconcertante ambiguità. Stupiti, trepidi e teneri, ecco che gli sguardi riprendono, da remoti sembianti, a interrogarsi negli occhi: ecco, dal primo all'ultimo giorno del mondo, il fratello che è belva al fratello: ecco che tra i vivi e i morti si prosegue il dialogo, e che, tra la natura e l'uomo, ha luogo il legame storico, e che non perisce mai l'arte di

> ... Eritòn cruda
> Che richiamava l'ombre a' corpi sui...

Sa Dante che per conoscersi l'uomo anzitutto è portato a chiarire a sé la sua esperienza secondo i dati che gli vengono dai propri limiti terreni, i limiti di spazio e di tempo, i naturali limiti "sensibili" e "corruttibili" e sa - Eritòn è in noi - che il tempo sarà per primo presente all'uomo, poiché è il suo segno tragico che, dall'interno, dal segreto, sino dal seme, e sino alla morte, gli scandisce l'esistere individuale; ma, per averne coscienza, per distinguerne dalla notte le ombre, occorrerà prima possedere misura umana dello spazio. Lo spazio naturalmente fomenta il primo slancio poetico dell'uomo, muovendo a sentire aspirazione a libertà.

Dunque il primo modo di conoscere dell'uomo è la poesia: è il suo modo innato di avere nozione di ciò che nella natura sua permane immortale, e vedremo che sarà anche il suo supremo modo, quando l'uomo stesso avrà saputo fare in sé luce completa sino a immedesimarsi nella poesia ed essere, per conseguita potenza morale e per possesso di chiaro intelletto, un libero uomo. Da principio la parola per l'uomo era poesia, e, sofferto, dichiarato, isolato e superato ogni male, dall'uomo rivestita l'originaria, musicale purezza, per l'uomo la parola sarà più che mai luce, poesia.

Ma la parola, che avrà sommamente per Dante il valore di segno ascendente dell'intelletto e di duro strumento della passione morale, gli giunge, per iniziarlo a umanità e a poesia, anteriore all'uomo stesso, sacra, radicata nel mistero della natura, sostanza stessa della coscienza, anche se essa non sarà profferita dall'uomo e non sarà da esso udibile se non quale umano strumento della storia.

> ... 'l sol tace:

sensi e coscienza accostati bruscamente, quasi senza lasciare tempo alla durata; l'immediatezza affermata proprio nel momento in cui sta per affacciarsi alla mente la storia.

Tale la parola per Dante: arriva, sebbene saggia, d'impeto al primo piano, divorando, abolendo quanto nel suo intervenire non sia il proprio rive-

*lare: e così, subitanea, irrevocabile, essa si era addensata e pietrificata con la malia e con l'orrore irrotti insieme alle tre araldiche bestie mentre esse egli indovinava.*

*E anche dunque la storia, e la malinconia che proprio il suo tempo, il tempo di Guido Cavalcanti incomincia a conoscere: anche la malinconia portata dalla storia alle cose, anche il tempo e la sua malinconia, poiché non può evitare il tempo la sua condizione di essere il segno del perire, del perire al quale Dante anzi toglie ogni velo - anche la storia veduta nella sua malinconia si convertirà, nella parola dantesca, a incarnare aspetti dell'attività umana definiti per sempre.*

*

*Dante fa anche i conti con la materia, ed è proprio della sua arte di mostrare insieme al perseguirsi e al comporsi delle idee, la materia riottosa alle prese con l'anima e dall'anima soggiogata e modellata. È l'anima la* forma corporis, *l'immortale principio plasmatore in piena libertà, ed è essa tanto più libera, tanto vuole farsi più libera, quanto meglio si sia abilitata a giudicare qualsiasi altrui forma del corpo, qualsiasi altrui anima, avendo imparato a vederla come realmente è, per aver imparato a vedersi e a farsi migliore. Come la luce fisica, che svela agli occhi i corpi, e, secondo la sua dose di chiaroscuro, li svela peggio o meglio, una anima, secondo la sua viltà o la sua nobiltà, è al suo corpo di persona umana, forma ripugnante o forma sublime.*

*L'arte, in tali condizioni, è una fatica d'Ercole. È sempre una fatica d'Ercole. Ma sono specialmente faticose le straordinarie condizioni di quel secolo, nel quale, franta l'astratta fissità dei moduli, lo spazio e il tempo hanno fatto la loro ricomparsa suggestiva, e l'uomo, nel "sensibile" e nel "corruttibile", è tornato a tormentarsi, e quel tormento reputa l'unico modo terreno valido a esprimersi cercando l'Eterno. Come mai aveva fatto a non più riferirsi ad essi, al "sensibile" e al "corruttibile", se essi recano impronta d'anima? L'Eterno - attesterà quel secolo - si manifesta non solo nell'inconoscibile attraverso la rivelazione della Grazia e l'autorità della Scrittura, ma altresì nell'esperienza naturale della stessa creatura nell'esperienza poetica, o politica, o filosofica. È fatto così quel finire d'evo nel quale Giotto riscopre la sensibilità volumetrica e, nel dramma spaziale dei corpi, la durata terrena dell'uomo - il tempo, il tempo fonte d'eroico vivere, altra funzione non avendo se non di segnare caducità. Non dimenticherò mai quelle braccia del Cristo degli Scrovegni che si allargano a stringersi sul petto un Giuda enorme come un monte. E che importa che Giuda stia per tradire - supera tutto, la gioia di quel Cristo giottesco che, nella sua bontà scavando le fondamenta della giustizia, finalmente ritrova nella consistenza corporale dell'apostolo traditore, la nostra malinconia: è un Cristo d'una bontà ineguagliabile, tale che nemmeno la più tetra ingratitudine potrebbe per contrasto darne la misura. Una giustizia, fondata su tale bontà, non potrà, venuta l'ora di non essere più se non la giustizia, non essere terribilmente inesorabile verso chi non ebbe cura, stolto o ribelle di farsi partecipe dell'Amore che la muove e la regola.*

*Il Cristo terribile ce lo farà vedere due secoli dopo nel* Giudizio Universale *il migliore interprete di Dante, Michelangelo.*

*

*Che altro dire del libro? A tutt'oggi rimane il più moderno tra quanti dettati dall'umana ispirazione. I dannati, gli espianti, i santi vi sono ritratti ciascuno nel modo unico, inimitabile, che ha ogni persona umana, e, sebbene siano esistenze di tanti secoli fa e anche di secoli precedenti Dante, la verità dei loro connotati è tale che nessuno dei personaggi di Dostojevski, di Balzac, di Manzoni o di Kafka, a loro confronto è più profondamente identificato e insieme più simile alla gente che incontriamo per la strada, con la quale conversiamo al caffè e potremmo stringere rapporti più complessi.*

*E che dire della poesia? Leopardi e Mallarmé sono poeti immensi, dei quali nessuno ancora ha superato negli ultimi duecent'anni la rivoluzione di linguaggio e l'arte di tentare l'inconoscibile. Ma ancora per noi è più giovane del loro il linguaggio di Dante e la sua metafisica d'un soffio è già nel cuore del mistero, il sacro, purtroppo quasi interamente inibito alle nostre monche esperienze, essendogli familiare, motivandogli nell'intimo dell'essere, la poesia.*

GIUSEPPE UNGARETTI

# Inferno, Canto I

*Nella primavera del 1300, a 35 anni, l'età che egli considera il punto di mezzo della vita umana, Dante inizia il suo viaggio nell'oltretomba. Irretito in una vita peccaminosa* (la selva oscura) *non riesce a trovare da solo la via del bene. La selva lo riempie di terrore, essendo un chiaro preannuncio della dannazione della sua anima.*

*Egli non saprebbe nemmeno ricostruire le fasi del suo allontanamento dalla vita virtuosa, perché quando cominciò a peccare, signoreggiato ormai dai soli istinti, privo di luce intellettuale* (pieno di sonno), *non aveva più la possibilità di discernere il bene dal male.*

*Quando Dante, all'uscita dalla selva, vede la sommità del colle (simbolo della faticosa ascesa verso il bene, dell'espiazione, della purificazione) illuminata dai raggi del sole (simbolo della Grazia), comincia a sentirsi rinfrancato, come un naufrago sfuggito ai marosi e approdato, ancora incredulo della propria salvezza, alla riva. Inizia l'ascesa del colle. Ma tre belve (allegorie di tre peccati specifici - la lussuria, la superbia, l'avarizia - o, secondo altri, delle tre categorie aristoteliche del peccato - la malizia, la sfrenata bestialità e l'incontinenza -) lo ostacolano nel suo procedere, così che egli alla fine dispera di poter raggiungere la vetta ed è sospinto nuovamente verso la valle della perdizione. A questo punto gli appare l'ombra di Virgilio (simbolo della ragione umana, della filosofia) il quale gli annuncia che, se vorrà approdare alla meta agognata dovrà seguire un altro percorso, visitando successivamente, sotto la sua guida, il regno dei dannati e quello delle anime purganti. Perché poi egli possa avere diretta conoscenza del regno degli eletti, Virgilio dovrà affidarlo alla guida di Beatrice (simbolo della fede, della teologia).*

## INTRODUZIONE CRITICA

Per opinione unanime dei critici i canti introduttivi della *Divina Commedia*, mentre ci darebbero la chiave interpretativa di tutto il poema, non riuscirebbero a raggiungere una persuasiva individuazione di personaggi, caratteri, situazioni. Il giudizio del Croce sul primo canto può rendere ragione di questa valutazione negativa: "Specialmente il primo canto dà qualche impressione di stento: con quel « mezzo del cammino » della vita, in cui ci si ritrova in una selva che non è selva, e si vede un colle che non è un colle, e si mira un sole che non è il sole, e s'incontrano tre fiere, che sono e non sono fiere, e la più minaccevole di esse è magra per le brame che la divorano e, non si sa come, « fa vivere grame molte genti »". Tanta severità non è certo fatta per invogliare alla lettura chi intenda accostarsi al « poema sacro » per la via additata dal suo autore, affrontando cioè per prima cosa l'intrico di simboli che ne adombrano il mistico significato. Una più cordiale adesione alla parola del Poeta, pur nel suo laborioso maturare, gioverebbe senza altro meglio allo scopo.

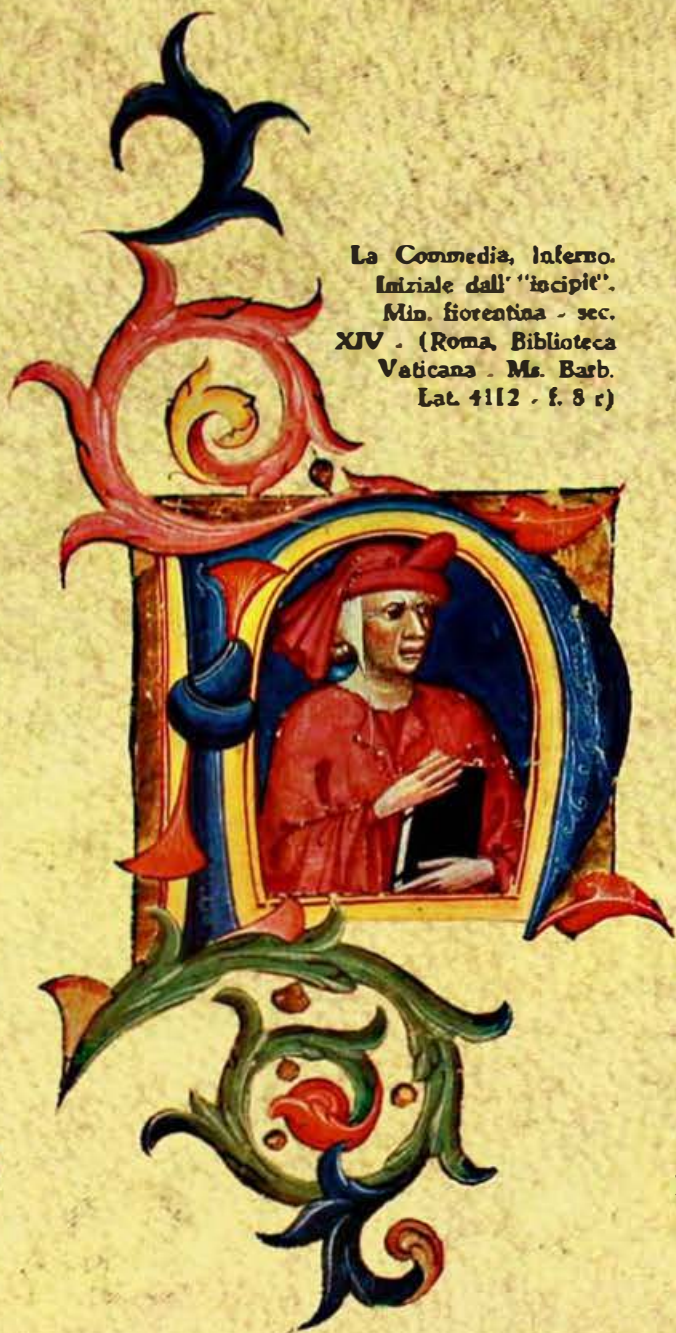
L'ostacolo maggiore per noi, nel seguire Dante agli esordi del suo capolavoro, è senza dubbio costituito dall'allegoria, questo schema interpretativo che è stato argutamente definito da uno storico la « pianta parassita nella serra della tarda antichità » e che ritroviamo in tutte le manifestazioni dell'arte del medioevo. La nostra mentalità positiva, tutta volta al concreto e all'« effettuale », ben difficilmente trova di che nutrirsi nel miracoloso tessuto di rispondenze che la mente medievale scorgeva dappertutto nell'universo. Perduto il senso del « sacro », stentiamo a scorgere nelle cose la traccia di un Creatore, la misura di un ordine sottratto al fluttuare degli eventi. Ai tempi di Dante non era così. Il linguaggio dei simboli era di dominio comune, l'uomo era avido di «interpretazioni» che colmassero l'infinita distanza che lo separava da Dio. Ma anche a noi l'allegoria non può non apparire legittimata in pieno, là dove crea un linguaggio autonomo, non vincolato alla lettura « in chiave » che essa propone. Se cioè essa non esaurisce le sue risorse espressive nella delimitazione del proprio ambito di concetti, ma anzi, come quasi sempre in Dante, conferisce alla parola, coll'immetterla in una prospettiva infinita, una dimensione espressiva che altrimenti non avrebbe, allora dobbiamo riconoscerle il diritto a una considerazione non prevenuta sul piano della poesia. Forse la poesia dei canti introduttivi della *Commedia* va cercata nel tono particolarissimo che l'uso dell'allegoria conferisce alla parola di Dante: tono severo, assorto, meditativo in cui rivive, riportato entro una prospettiva medievale, l'alta ispirazione dell'Antico Testamento.

"Il verso con cui si apre l'*Inferno*, e insieme la *Divina Commedia*, emerge da una memoria tutta percorsa da echi biblici e profetici. Il testo di Isaia « *ego dixi in dimidio dierum meorum vadam ad portas inferi* » (XXXVIII, 10), direttamente citato dalle parole di Dante, e il testo del Salmo LXXXIX, 10 « *dies annorum nostrorum septuaginta anni* », da esse indirettamente alluso, evocano un'atmosfera solenne in cui il discorso acquista come una dignità liturgica, il sigillo sacro di un annunzio misterioso." (Getto)

Osservazioni analoghe si possono estendere al I canto nel suo complesso.

Tra i momenti lirici di più agevole lettura spiccano, in questo canto, il drammatico paragone del naufrago, la paradisiaca apparizione della luce sulla cima del colle, la dolente elegia di Virgilio consapevole di essere per sempre bandito dal premio dei beati (*oh felice colui cu'ivi elegge!*). Dal canto suo la rappresentazione delle fiere, pur rispondendo a criteri allegorici, è tutt'altro che fredda e classificatoria. Non possiamo vedere in esse soltanto "tre motivi da miniatura medievale e da bestiario".

Ancora il Getto, svolgendo alcuni spunti chiarificatori del Momigliano, per il quale nella presentazione delle tre fiere "si rivela la capacità di Dante di cogliere le linee significative di un essere vivente, di darne, per così dire, la definizione pittorica", precisa: "Dante non ci presenta degli animali rigidi, imbalsamati, ma al contrario degli animali in movimento, vivi... La lonza è tutta balzante leggerezza e morbida agilità e sferzante eleganza... Il leone, a sua volta, ha qualcosa di statuario, un'imponenza monumentale da cui si sprigiona però una forza compressa, una fierezza energica... La lupa, infine, assume un profilo nervoso, sfinito e teso a un tempo... Essa è definita come *la bestia sanza pace*: un tratto che, di nuovo, coglie l'intimità e insieme il gesto dell'animale, il suo istinto e il suo agire, l'insaziabile cercare". È vero che le tre fiere sono nate nella fantasia del Poeta non da una presa diretta di contatto con la natura, ma da una sentita rielaborazione della Sacra Scrittura (Geremia, lamentando la corruzione del regno di Giuda, dice: "Ecco perché il leone della foresta li uccide, il lupo del deserto li sbrana, il leopardo è in agguato davanti alle loro città"; V, 6). Ma - conclude il Getto - "l'operazione poetica svolta da Dante" consiste qui in una "ricerca che è simultaneamente intellettuale ed estetica", così che, "come nel linguaggio biblico, in genere, e soprattutto in quello profetico, si determina una specie di continuo spostamento dal primo piano dell'immagine a quello più lontano e segreto del pensiero". Si trattava "da un lato di umanizzare, di rendere passionali, viziose le tre fiere, e d'altro lato di dare alle sue idee di peccati un carattere bestiale, sottolineandone l'aspetto disumano, ferino". La coordinazione tra figura e figurato non è pertanto riuscita arbitraria sul piano della poesia.

La Commedia, Inferno. Iniziale dall' "incipit". Min. fiorentina - sec. XIV - (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Barb. Lat. 4112 - f. 8 r)

# Canto I

1 Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
che la diritta via era smarrita.

4 Ah quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinova la paura!

7 Tant'è amara che poco è più morte;
ma per trattar del ben ch'io vi trovai,
dirò dell'altre cose ch'i' v'ho scorte.

10 Io non so ben ridir com'io v'entrai,
tant'era pieno di sonno a quel punto
che la verace via abbandonai.

1. A metà della nostra esistenza terrena mi trovai a vagare in una buia foresta, nella condizione di chi ha smarrito la via del retto vivere.

---

*Nel mezzo del cammin di nostra vita*: "[la nostra vita] procede a imagine... di arco, montando e discendendo... lo punto sommo di questo arco... io credo che... sia nel trentacinquesimo anno" (*Convivio* IV, XXIII, 6 e 9).
*Mi ritrovai per una selva oscura*: la selva oscura ("la selva erronea di questa vita"; *Convivio* IV, XXIV, 12), che ciascuno di noi singolarmente, e il genere umano nel suo complesso, è costretto ad attraversare, simboleggia il peccato e le difficoltà che dobbiamo superare per vincerlo. Per aver ceduto alle lusinghe di una vita che lo ha allontanato da Dio, il Poeta si accorge all'improvviso, con terrore, di non aver più alcun saldo punto di riferimento che possa guidarlo nelle sue azioni, cammina nel buio, e le passioni, non più frenate da un principio razionale, lo dilaniano crudelmente. La sua vicenda è quella di ognuno di noi. Fin da questi primi versi Dante trasferisce quindi la sua esperienza personale su un piano di validità universale.

4. Mi è assai difficile descrivere questa (*esta*) selva inospitale, irta di ostacoli e ardua da attraversare, che al solo pensarci risuscita in me lo sgomento.

7. Il tormento che provoca è di poco inferiore all'angoscia della morte; ma per giungere a parlare del bene incontratovi, dirò prima delle altre cose che in essa ho vedute.

---

*Tant'è amara che poco è più morte*: allegoricamente: il peccato è vicino alla dannazione, la morte dell'anima.

10. Non sono in grado di spiegare il modo in cui vi entrai, tanto la mia mente era ottenebrata dall'errore (*tant'era pieno di sonno*), quando abbandonai il cammino della verità.

---

*Tant'era pieno di sonno*: l'abbandono della via del bene è graduale e progressivo, e perciò non può essere determinato il momento in cui si comincia a peccare.

13. Ma, giunto alle pendici di un colle, dove terminava la selva che mi aveva trafitto il cuore di angoscia,

16. volsi lo sguardo in alto, e vidi i declivi (*spalle*) presso la cima già illuminati (*vestite*) dai raggi dell'astro (il sole) che guida secondo verità (*dritto*) ciascuno nel suo cammino (*calle*).

---

Per Dante, come per tutti i dotti del suo tempo, che seguivano su questo punto la teoria dell'astronomo egiziano Tolomeo, vissuto nel II sec. d. C., centro dell'universo era la terra (teoria geocentrica).
Nel sistema tolemaico il sole era un pianeta come gli altri e come gli altri ruotava intorno alla terra.
Qui, sul piano allegorico, il sole è simbolo della grazia divina ("Nullo sensibile in tutto lo mondo è più degno di farsi essemplo di Dio che 'l sole": *Convivio* III, XII, 7). È Dio, che, a un certo momento, nella sua infinita misericordia, si manifesta al peccatore; le cose, rischiarate da questa luce, riacquistano un senso, il loro vero senso: chi disperava intravede finalmente la via della salvezza.

13 Ma poi ch'i' fui al piè d'un colle giunto,
là dove terminava quella valle
che m'avea di paura il cor compunto,

16 guardai in alto, e vidi le sue spalle
vestite già de' raggi del pianeta
che mena dritto altrui per ogni calle.

19 Allor fu la paura un poco queta
che nel lago del cor m'era durata
la notte ch'i' passai con tanta pièta.

**Inferno I, 16-18**

**La Commedia, Inferno.
Min. lombarda -
prima metà del secolo XV -
(Imola, Biblioteca Comunale -
Ms. 32 - f. 1 r)**

22 E come quei che con lena affannata
uscito fuor del pelago alla riva
si volge all'acqua perigliosa e guata,

25 così l'animo mio, ch'ancor fuggiva,
si volse a retro a rimirar lo passo
che non lasciò già mai persona viva.

28 Poi ch'èi posato un poco il corpo lasso,
ripresi via per la piaggia diserta,
sì che 'l piè fermo sempre era 'l più basso.

**Inferno I, 13-15**

**La Commedia, Inferno.
Min. lombarda -
prima metà del secolo XV -
(Parigi, Biblioteca Nazionale -
Ms. It. 2017 - f. 6 r)**

19. Allora la paura che, per tutta la notte da me trascorsa in così compassionevole affanno (*pièta*), mi aveva attanagliato nel profondo del cuore, placò in parte la sua violenza (*fu... un poco queta*).

---

*La notte ch'i' passai con tanta pièta*: naturalmente le tenebre, contrapposte alla luce, hanno in Dante, e particolarmente in questo canto introduttivo, una portata simbolico-allusiva che, al di là della lettera, ci pone in presenza di quello che è il dramma della coscienza impegnata a vivere moralmente. Esse stanno a significare il caotico contrastare degli istinti, laddove la luce, principio ordinatore, rappresenta il sorgere di un'armonia, di un'equa contemperazione del bene concepito secondo il principio dell'*unicuique suum*.

*Lago del cor*: la parte più interna del cuore. Si tratta di quella parte che lo stesso Dante, nella *Vita Nova* (II), chiama "la secretissima camera" del cuore. Il Boccaccio, nel suo commento ai primi diciassette canti dell'*Inferno*, riferisce l'opinione dei suoi contemporanei, secondo cui, in questa cavità, abiterebbero "gli spiriti vitali" ed aggiunge: "è quella parte ricettacolo di ogni nostra passione; e perciò [Dante] dice che in quella gli era perseverata la passione della paura avuta".

22. E con l'aspetto del naufrago che, appena raggiunta con affannoso respiro (*lena*) la terraferma, si volge ad abbracciare con lo sguardo crucciato (*guata*) l'immensità degli elementi scatenati (*acqua perigliosa*),

25. mi volsi indietro, con l'animo ancora atterrito, a rimirare la impervia plaga da cui nessun essere vivente riuscì mai a venir fuori.

---

Così il paragone del naufrago rivive nella partecipe interpretazione di un poeta: "...ancora l'ora è senza storia, se non latente, ancora a se stesso il naufrago è solo, il naufrago che ancora non s'è riavuto d'essersi dibattuto con la burrasca: è ancora l'assonnato, il « pieno di sonno » che si sta sbrogliando dalla notte, trattenuto nella sorpresa del risveglio. È l'ora deserta, in mezzo alla quale, solo, sta un uomo..." (Ungaretti).

*Lo passo*: il luogo attraverso il quale Dante era passato, cioè la selva, ma anche, sul piano allegorico, il passaggio che congiunge il peccato alla dannazione.

28. Dopo aver (*èi*: ebbi) riposato un poco il corpo stanco (*lasso*), ripresi (senza interruzioni) la mia salita lungo il pendio (*piaggia*) desolato, in modo che il piede fermo era sempre più basso rispetto a quello in movimento.

**Inferno I, 31-33**

**La Commedia. Inferno. Min. lombarda - prima metà del secolo XV - (Parigi, Biblioteca Nazionale - Ms. It. 2017 - f. 10 r)**

31. Ma, giunto quasi all'inizio della salita vera e propria, ecco apparirmi una lince snella e veloce, dal manto (*pel*) chiazzato:

34. essa non si allontanava dal mio cospetto, ma al contrario ostacolava a tal punto il mio procedere, che più di una volta fui sul punto di tornarmene indietro.

---

Più che un animale reale, la lonza, il cui nome ci ricorda quello della lince (*lonce* nel francese antico), è una fantasiosa creazione del Poeta. Questi ce la presenta come un felino di singolare eleganza, snello e quasi attraente: il suo aspetto piacevole alla vista può forse alludere alle multiformi (il *pel maculato* e, più sotto, la *gaetta pelle*) tentazioni del peccato. Terribile sarà invece l'aspetto del leone: forza, ostinazione, furore si sprigionano dalla sua statuaria figura, tanto che lo sgomento sembra da essa propagarsi a tutto il paesaggio circostante. Nella terza delle tre fiere - la lupa, il male supremo - l'allegoria sembra quasi soverchiare la evidenza plastica, mentre s'infittisce l'alone di mistero e di angoscia che la circonda. Ma anche la lupa, *la bestia sanza pace*, vive ai nostri occhi di vita poetica propria, al di là di ogni angusta determinazione concettuale; né può parlarsi al riguardo di una raffigurazione "lievemente grottesca" (Rossi). Proprio la sua famelica magrezza, il controsenso logico che in essa s'incarna, l'aspetto irreale, continuamente contraddetto dalla sua viva presenza e in cui pare configurarsi una minaccia che non è di questo mondo, costringeranno alla fine il Poeta a tornarsene sui propri passi, a disperare. Che le tre fiere propongano una lettura in chiave allegorica è chiaro. Non facile è apparsa tuttavia ai commentatori l'identificazione delle tre inclinazioni al male che esse simboleggiano. Gli antichi hanno visto nella lonza la lussuria, nel leone la superbia, nella lupa l'avarizia, intesa in senso lato come cupidigia, avidità: "tre vizi che comunemente più occupano l'umana generazione" (Ottimo). Dei moderni alcuni hanno visto in esse *le tre faville c'hanno i cuori accesi* (*Inferno* VI, 75), cioè superbia, invidia, avarizia; altri, *le tre disposizion che 'l ciel non vole* (*Inferno* XI, 81), cioè malizia, matta bestialità e incontinenza.

37. Era l'alba (*temp'era dal principio del mattino*: era il tempo al principio del mattino) e il sole saliva in cielo nella costellazione dell'Ariete, con la quale si era trovato in congiunzione allorché Iddio (*l'amor divino*)

40. creò, imprimendo loro il movimento, gli astri (*cose belle*); per questa

31 Ed ecco, quasi al cominciar dell'erta,
una lonza leggiera e presta molto,
che di pel maculato era coverta;

34 e non mi si partìa d'innanzi al volto,
anzi impediva tanto il mio cammino,
ch' i' fui per ritornar più volte volto.

37 Temp'era dal principio del mattino,
e 'l sol montava 'n su con quelle stelle
ch'eran con lui quando l'amor divino

40 mosse di prima quelle cose belle;
sì ch'a bene sperar m'era cagione
di quella fera alla gaetta pelle

43 l'ora del tempo e la dolce stagione;
ma non sì che paura non mi desse
la vista che m'apparve d'un leone.

46 Questi parea che contra me venesse
con la test'alta e con rabbiosa fame,
sì che parea che l'aere ne temesse.

49 Ed una lupa, che di tutte brame
sembiava carca nella sua magrezza,
e molte genti fe' già viver grame,

52 questa mi porse tanto di gravezza
con la paura ch'uscia di sua vista,
ch'io perdei la speranza dell'altezza.

Inferno I, 49-51
La Commedia, Inferno. Min. lombarda - prima metà del secolo XV - (Parigi, Biblioteca Nazionale - Ms. It. 2017 - f. 10 v)

ragione erano per me auspicio di vittoria (*a bene sperar*) su quella belva dalla pelle screziata (*gaetta*)

43. l'ora mattutina e la primavera (*la dolce stagione*: il sole è nel segno dell'Ariete appunto in questa stagione), non tanto tuttavia da far sì ch'io non restassi nuovamente atterrito all'apparizione di un leone.

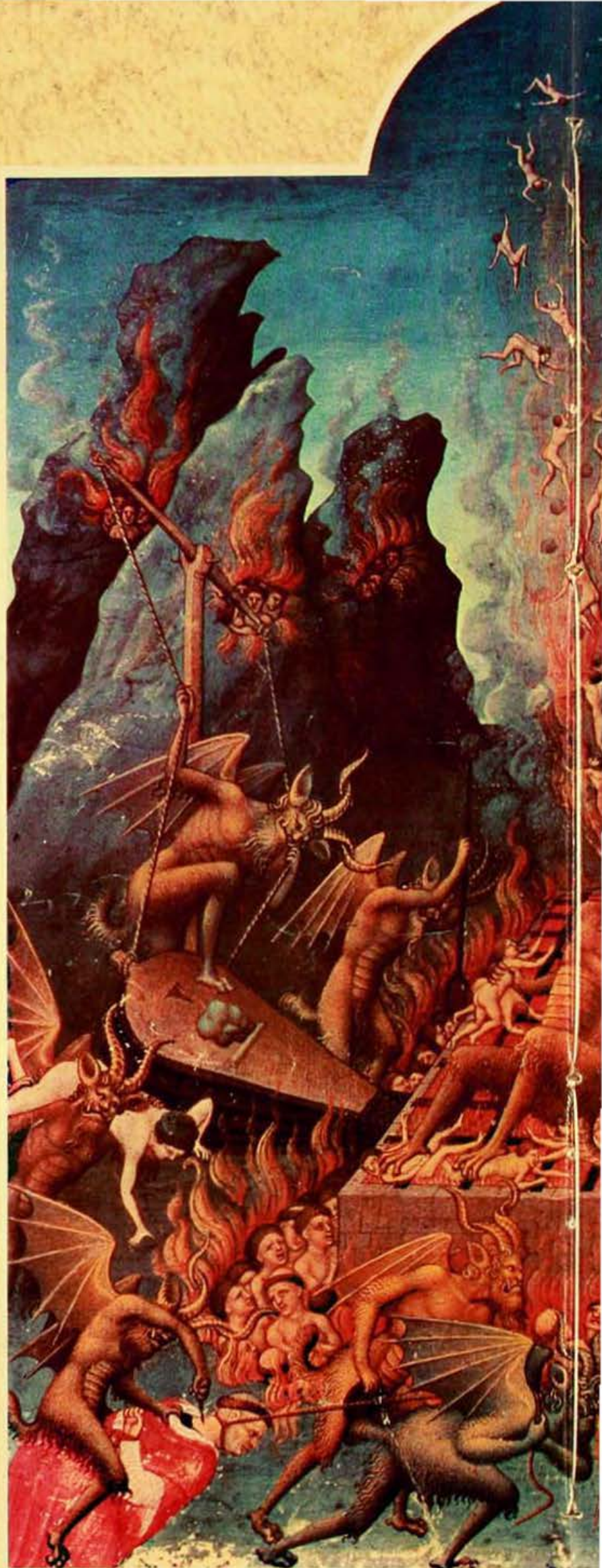
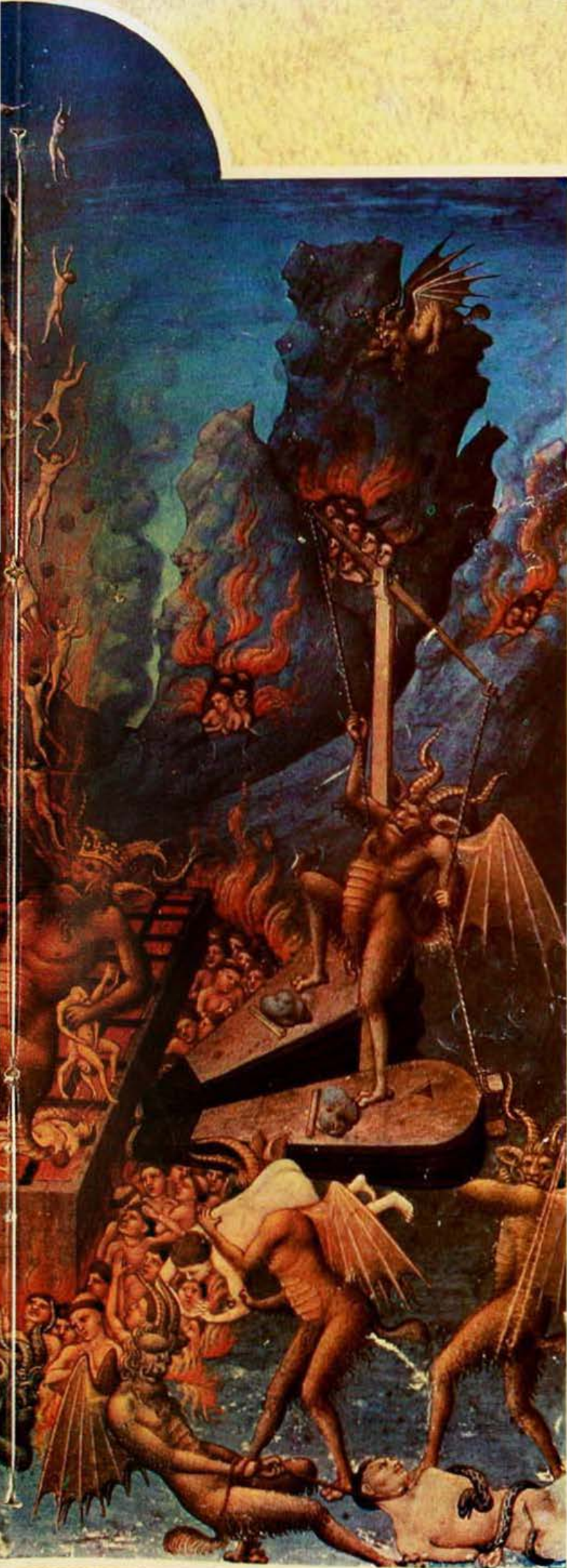
46. Questo sembrava venirmi incontro rabbioso e famelico, col capo eretto, e diffondeva intorno a sé tanto spavento che l'aria stessa sembrava rabbrividirne.

49. E (oltre al leone) una lupa, nella cui macilenta figura covavano brame insaziabili, e che già molte genti aveva reso infelici (*e molte genti fe' già viver grame*),

52. mi oppresse di tale sbigottimento con il suo aspetto, che disperai di raggiungere la cima del colle (*ch'io perdei la speranza dell'altezza*).

---

La lupa simboleggia probabilmente la avarizia, intesa nel suo significato originario, come avidità, brama smodata di possesso. Per San Paolo, che la definisce "radice di tutti i mali", l'avidità è il vizio che ha più contribuito ad allontanare gli uomini da Dio (I *Timoteo* VI, 10). In questi versi, come altrove nella *Commedia*, l'allegoria riflette un pensiero della Sacra Scrittura. Occorre tuttavia aggiungere che qui, come quasi ovunque nel poema, Dante non precisa l'allegoria fino a farla corrispondere, in tutti i suoi particolari, a un concetto. Una simile puntuale corrispondenza non farebbe che immeschinire la poesia, privandola di quell'alone di indefinito che è ad essa essenziale. In questa pagina, ad esempio, la viva presenza delle tre fiere si ripercuote di continuo in un mondo di sublimi significati, tanto più ricco e universale quanto meno precisato. Dio, la legge morale, l'ordine del creato pervadono ogni aspetto della realtà, ma si manifestano per cenni, per balenanti illumi-

**Una visione dell'inferno secondo i fratelli Pol e Jean de Limbourg, miniaturisti alla corte del duca di Berry.**

nazioni: non possono essere imprigionati nella pochezza dei nostri concetti. Questo ha sentito Dante, questo più volte ha ribadito esplicitamente, questo è riuscito a far dire ai suoi versi, anche là dove questi sembrano più gravati da intenti dottrinali o di edificazione.

55. E come colui che, avido di guadagni, quando arriva il momento che gli fa perdere ciò che ha acquistato, si cruccia e si addolora nel profondo del suo animo,

58. tale mi rese la insaziabile lupa, che, dirigendosi verso di me, mi respingeva nuovamente verso la selva, là dove il sole non penetra con i suoi raggi (*tace*).

61. Mentre stavo precipitando in basso, mi apparve all'improvviso colui che, per essere stato a lungo silenzioso, sembrava ormai incapace di far intendere la sua voce.

---

*Ruvinava*: precipitavo. "Ma il sovrassenso si fonde col significato letterale perché in quel « ruinare » - che rappresenta piuttosto l'entità che la velocità della caduta - e in quel *basso loco*, che si riferisce ugualmente bene alla bassura della selva e alla bassezza della vita viziosa, c'è l'immagine della doppia caduta: materiale e morale." (Grabher)
*Chi per lungo silenzio parea fioco*: allegoricamente: la voce della ragione, dopo un lungo silenzio, stenta a farsi intendere. Ma, al di là di ogni intento allegorico, quest'ombra ingigantita dal silenzio, isolata in uno spazio vuoto, si annuncia come portatrice di un mistero ed esercita una profonda suggestione.

64. Quando lo scorsi nella grande solitudine, implorai il suo aiuto: « Abbi pietà di me, chiunque tu sia, fantasma o uomo in carne ed ossa (*omo certo*)! »

---

*Miserere*: la forma latina conferisce tragica solennità all'invocazione del Poeta.

67. Mi rispose: « Non sono vivo, ma lo

**"Très riches heures du duc de Berry". a. 1416. (Chantilly, Museo Condé - Ms. 65 - f. 108 r)**

Inferno I, 64-66

La Commedia, Inferno.
Min. emiliana - fine del sec. XIV -
(Rimini, Biblioteca Gambalunga -
Ms. D.II.41 - f. 4 r)

55 E qual è quei che volentieri acquista,
e giugne 'l tempo che perder lo face,
che 'n tutt 'i suoi pensier piange e s'attrista;

58 tal mi fece la bestia sanza pace,
che, venendomi incontro, a poco a poco
mi ripigneva là dove 'l sol tace.

61 Mentre ch' i' ruvinava in basso loco,
dinanzi alli occhi mi si fu offerto
chi per lungo silenzio parea fioco.

64 Quando vidi costui nel gran diserto,
«Miserere di me» gridai a lui,
«qual che tu sii, od ombra od omo certo!»

67 Rispuosemi: «Non omo, omo già fui,
e li parenti miei furon lombardi,
mantovani per patria ambedui.

70 Nacqui sub Julio, ancor che fosse tardi,
e vissi a Roma sotto 'l buono Augusto
al tempo delli dei falsi e bugiardi.

73 Poeta fui, e cantai di quel giusto
figliuol d'Anchise che venne da Troia,
poi che 'l superbo Ilïòn fu combusto.

76 Ma tu perché ritorni a tanta noia?
perché non sali il dilettoso monte
ch'è principio e cagion di tutta gioia?»

**Inferno I, 67-69**

**La Commedia, Inferno. Min. emiliana - fine del sec. XIV - (Rimini, Biblioteca Gambalunga - Ms. D.II.41 - f. 4 r)**

sono stato, e i miei genitori furono entrambi lombardi, originari di Mantova.

---

*Non omo, omo già fui*: la risposta di Virgilio "articolata, intorno a quella realtà umana, in negazione rispetto al presente e in affermazione rispetto al passato, sembra definitivamente ribadire la distinzione tonale del canto fra mondo infraumano e sovrumano, metafisico e simbolico, trascendente e biblico, e mondo umano, della storia e della poesia" (Getto).

70. Vidi la luce mentre era ancora in vita Giulio Cesare, benché troppo tardi (per esserne conosciuto e apprezzato), e vissi a Roma al tempo di Ottaviano Augusto, principe di gran valore (*buono*), in un'età in cui vigeva il culto di divinità non vere e ingannevoli.

---

Virgilio nacque nel 70 a.C. ad Andes, presso Mantova. Giulio Cesare morì nel 44 a.C. Non poté quindi conoscere ed apprezzare l'autore dell'*Eneide*.

73. Fui poeta, e celebrai in versi le imprese di quel paladino della giustizia (Enea), figlio di Anchise, che venne da Troia (a stabilirsi in Italia), dopo che la superba città (*Iliòn*) fu incendiata (*fu combusto*).

76. Ma tu perché vuoi ridiscendere a tanta pena (*noia*), giù nella valle? Perché non ascendi invece il gaudioso colle, dispensatore e origine di ogni perfetta letizia? »

---

La risposta di Virgilio contrasta, nella sua distaccata serenità - che è quella del *saggio*, dell'anima ormai immune da ogni passione - con la concitata ammirazione di Dante. Già in queste prime battute si delinea il rapporto da maestro a discepolo che caratterizzerà i dialoghi dei due personaggi.

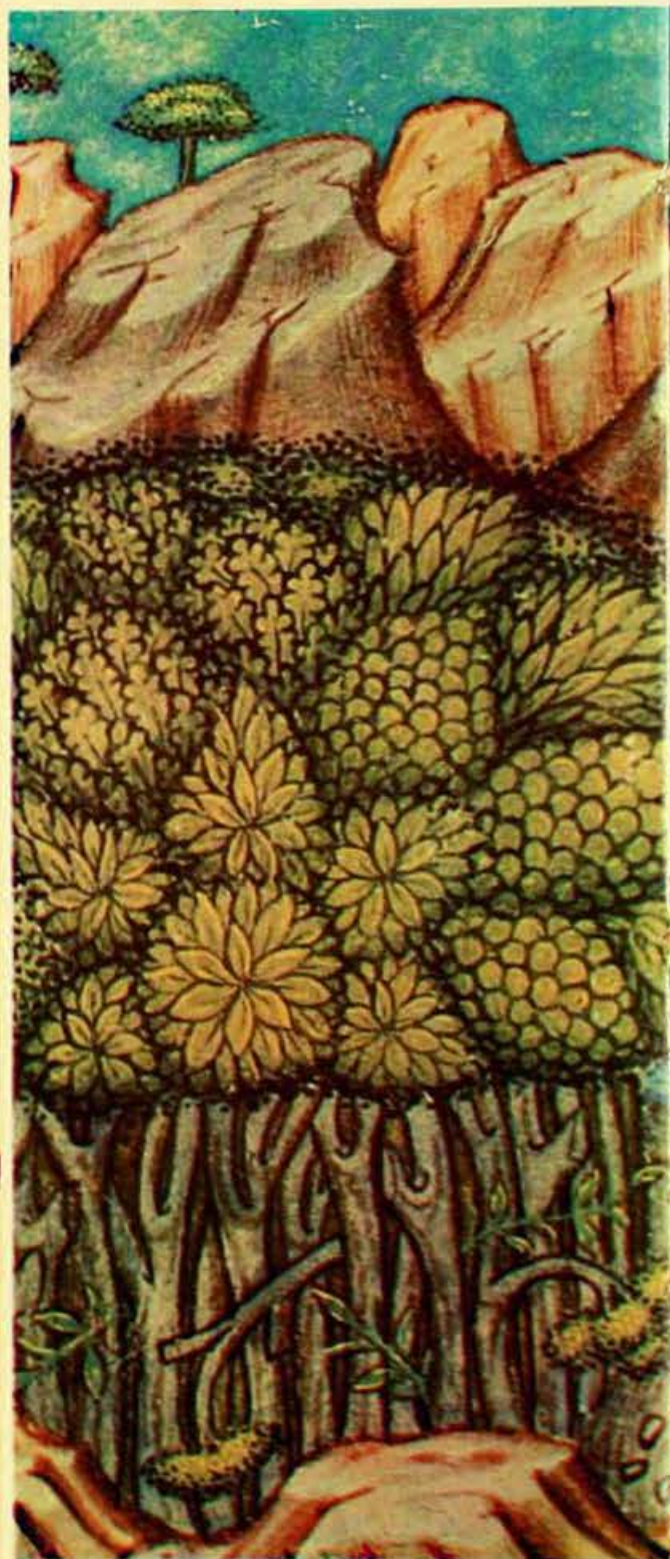
79 «Or se' tu quel Virgilio e quella fonte
che spandi di parlar sì largo fiume?»
rispuos' io lui con vergognosa fronte.

82 «O delli altri poeti onore e lume
vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore
che m'ha fatto cercar lo tuo volume.

85 Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore;
tu se' solo colui da cu' io tolsi
lo bello stilo che m'ha fatto onore.

88 Vedi la bestia per cu' io mi volsi:
aiutami da lei, famoso saggio,
ch'ella mi fa tremar le vene e i polsi».

91 «A te convien tenere altro viaggio»
rispuose poi che lagrimar mi vide,
«se vuo' campar d'esto loco selvaggio:

94 ché questa bestia, per la qual tu gride,
non lascia altrui passar per la sua via,
ma tanto lo 'mpedisce che l'uccide;

79. « Sei proprio tu » risposi reverente ed umile « il grande Virgilio, sorgente copiosa d'inesauribile poesia?

82. O tu che onori e illumini chiunque coltivi l'arte del poetare, mi acquistino la tua benevolenza l'assidua consuetudine e il grande amore che mi ha spinto ad accostarmi alla tua opera.

85. Tu sei lo scrittore e il maestro che ha avuto su di me autorità indiscussa; sei l'unico dal quale ho appreso il bello scrivere che mi ha arrecato fama.

88. Guarda la lupa che mi ha fatto tornare sui miei passi: chiedo il tuo aiuto, famoso sapiente, poiché essa mi fa tremare di paura in ogni fibra.»

**Inferno I. 79-81**
**La Commedia, Inferno.**
**Min. lombarda -**
**prima metà del secolo XV -**
**(Imola, Biblioteca Comunale**
**Ms. 32 - f. 2 v)**

*Famoso saggio*: per Dante il poeta deve anzitutto essere un maestro, un sapiente.
*I polsi*: le arterie, nell'atto di pulsare.

91. Virgilio, reso pietoso dalle mie lagrime: «Tu devi, se vuoi uscire (*campar*) da questo luogo impervio, seguire una altra strada:

94. perché (*ché*) la belva, per la quale tanto ti lamenti, ostacola il cammino a chiunque in essa si imbatte, perseguitandolo senza tregua sino ad ucciderlo;

97. e tanto perversa e malvagia è la sua indole, che nulla può placarne le smodate cupidigie e, invece di saziarla, il cibo ne accresce gli appetiti.

100. Numerosi sono gli animali ai quali si accoppia, e il loro numero è destinato a crescere, fino alla venuta (in veste di liberatore) di un Veltro, che la ucciderà crudelmente (*con doglia*: con dolore).

---

*Animali*: esseri animati in genere e quindi anche uomini.
*'l Veltro*: per aver ragione della lupa, occorre un veloce cane da caccia. In quest'allegoria dobbiamo vedere l'attesa messianica di un papa riformatore o di un imperatore giusto.
Tutta l'umanità per Dante avrebbe dovuto essere ricondotta sotto una sola autorità nel campo temporale, sotto un solo magistero in quello spirituale. Ma ai suoi tempi egli vedeva questi due poteri, da Dio ordinati alla guida degli uomini, degradarsi in abusi e compromessi, offuscarsi nella mediocrità di coloro che li rappresentavano. L'interpretazione dei fatti politici di cui fu testimone è in Dante improntata al più deciso pessimismo. Da qui, da questa considerazione negativa del presente, prendono l'avvio alcune delle sue pagine di più alta poesia, animate da un ardore profetico che trova riscontro soltanto nell'Antico Testamento. I commentatori hanno dissertato a lungo nella speranza di giungere ad una plausibile identificazione del personaggio storico che si celerebbe dietro l'allegoria del Veltro. Ma anche a proposito del Veltro giova ricordare che la poesia ha una sua vita autonoma, e che l'allegoria può trasfigurarsi in lirica, nella misura in cui dà voce a un sentimento. La figura della lupa e quella del Veltro esprimono una profonda ansia di rinnovamento morale, una fede saldissima. Per quel che riguarda l'interpretazione degli eruditi, alcuni hanno visto nel Veltro un capo ghibellino (Cangrande della Scala, di cui Dante fu ospite nel suo esilio, o Arrigo VII di Lussemburgo); altri Benedetto XI, pontefice dal 1303 al 1304. Non esistono però documenti che permettano di risolvere la questione in modo probante

103. Né il potere né la ricchezza saranno il suo nutrimento, ma soltanto le qua-

97 e ha natura sì malvagia e ria,
che mai non empie la bramosa voglia,
e dopo 'l pasto ha più fame che pria.

100 Molti son li animali a cui s'ammoglia,
e più saranno ancora, infin che 'l Veltro
verrà, che la farà morir con doglia.

103 Questi non ciberà terra né peltro,
ma sapienza, amore e virtute,
e sua nazion sarà tra feltro e feltro.

106 Di quella umile Italia fia salute
per cui morì la vergine Cammilla,
Eurialo e Turno e Niso di ferute.

**Inferno I, 115-117**

**"Speculum humanae salvationis", Min. francese - secolo XIV - (Roma, Biblioteca Corsiniana - Ms. 2617 [55. K. 2] - f. 13 v)**

Inferno I, 118-120
"Speculum humanae salvationis".
Min. francese - secolo XIV -
(Roma, Biblioteca Corsiniana -
Ms. 2617 [55. K. 2] - f. 13 v)

109 Questi la caccerà per ogni villa,
fin che l'avrà rimessa nello 'nferno,
là onde invidia prima dipartilla.

112 Ond'io per lo tuo me' penso e discerno
che tu mi segui, e io sarò tua guida,
e trarrotti di qui per luogo etterno,

115 ove udirai le disperate strida,
vedrai li antichi spiriti dolenti,
che la seconda morte ciascun grida;

118 e vederai color che son contenti
nel foco, perché speran di venire
quando che sia alle beate genti.

lità della mente e dell'animo, e la sua nascita (*nazion*) avverrà tra poveri panni (*tra feltro e feltro*).

*Questi non ciberà terra né peltro:* l'azione politica del Veltro non sarà dettata né da cupidigia di possedimenti (*terra*) né da brama di denaro (*peltro*: lega metallica di stagno, piombo e mercurio).

*Sapienza, amore e virtute*: più che qualità generiche, suggeriscono le tre persone della Trinità: *virtute* (nel senso latino di potenza, capacità), il Padre onnipotente; *sapienza*, il Figlio ("il Verbo si è fatto carne"; *Giovanni* I, 14); *amore*, l'afflato di carità dello Spirito Santo.

106. Sarà la salvezza di quella Italia, ora umiliata, per la quale si immolarono in combattimento la giovinetta Camilla, Eurialo e Turno e Niso.

109. Egli darà la caccia alla lupa in ogni città, fino a costringerla a tornarsene nella sua sede naturale, l'inferno, da dove Lucifero, odio primigenio (*invidia prima*), la fece uscire.

Camilla e Turno combatterono e morirono in guerra contro l'esercito di Enea sbarcato nel Lazio. Eurialo e Niso s'immolarono invece per la salvezza dei Troiani. "L'aver unito nella esaltazione i vincitori e i vinti che combatterono per la patria è tratto virgiliano, ma anche dantesco." (Gallardo)

112. Perciò penso e giudico che, per la tua salvezza (*per lo tuo me'*: per il tuo meglio), tu mi debba seguire, e io sarò tua guida, e ti condurrò da qui nel luogo della pena eterna,

115. dove udrai i disperati lamenti dei malvagi, vedrai gli spiriti di coloro che, fin dalla più remota antichità, soffrono per l'inappellabile dannazione;

118. e vedrai coloro che sono contenti di espiare le loro colpe nei tormenti purificatori del purgatorio (*nel foco*), certi (*perché speran*) di salire prima o poi (*quando che sia*) al cielo.

*La seconda morte ciascun grida*: lamentano la loro condizione di reprobi,

la morte dell'anima; secondo altri interpreti, i dannati invocherebbero, dopo quello del corpo, l'annullamento anche dell'anima, la loro definitiva estinzione anche come spiriti. "È questo il primo alto annunzio della condizione morale dei dannati, del loro tormento spirituale. Alla forza della disperazione morale dei dannati si contrappone la forza della speranza delle anime purganti: perché sperano nel paradiso, *son contenti nel foco*. Le parole di Virgilio sono già una viva sintesi della fisionomia morale dei due regni." (Momigliano)

**Inferno I, 127-129**

**"Les sept Ages du Monde".**
**Min. di Simon Marmion - a. 1460 circa - (Bruxelles, Biblioteca Reale del Belgio - Ms. 9047 - f. 1 v)**

121 Alle qua' poi se tu vorrai salire,
anima fia a ciò più di me degna:
con lei ti lascerò nel mio partire;

124 ché quello imperador che là su regna,
perch'io fu' ribellante a la sua legge,
non vuol che 'n sua città per me si vegna.

127 In tutte parti impera e quivi regge;
quivi è la sua città e l'alto seggio:
oh felice colui cu' ivi elegge!»

130 E io a lui: «Poeta, io ti richeggio
per quello Dio che tu non conoscesti,
acciò ch' io fugga questo male e peggio,

133 che tu mi meni là dove or dicesti,
sì ch' io veggia la porta di san Pietro
e color cui tu fai cotanto mesti».

136 Allor si mosse, e io li tenni retro.

121. Se tu vorrai giungere fin lassù, un'anima più nobile di me ti accompagnerà: con lei ti lascerò al momento del mio distacco;

124. poiché Dio, che lassù regna, non permette che qualcuno possa penetrare nella sua città (tra i beati) senza essere stato in terra sottomesso alla sua legge (cioè cristiano).

127. Dio è in ogni luogo sovrano onnipotente e ha nel cielo la sua sede: qui si trovano la sua città e l'eccelso trono: felice colui che Dio sceglie (*elegge*) perché risieda in cielo (*ivi*)! »

130. Ed io: « Poeta, ti chiedo in nome di quel Dio che non hai potuto conoscere, per la mia salvezza temporale ed eterna,

133. di condurmi là dove ora hai detto, tanto che io possa vedere la porta del paradiso e le anime che dici immerse in così grandi pene ».

---

*Acciò ch'io fugga...*: perché io eviti "lo smarrimento presente (*questo male*) e poi la dannazione, sua naturale conseguenza (*e peggio*)" (Grabher).
*La porta di san Pietro*: la porta del paradiso, a guardia della quale, nella immaginazione popolare, era posto San Pietro ("a te darò le chiavi del regno dei cieli"; *Matteo* XVI, 19).

136. Virgilio s'incamminò, e io lo seguii.

# Inferno, Canto II

*Dante, uscito dalla selva del peccato, aveva iniziato l'ascesa del colle all'alba. Al tramonto dello stesso giorno egli si sente assalito da dubbi: per quale suo merito particolare è stato prescelto a visitare da vivo il regno dei morti? Due soli altri esseri viventi erano scesi nell'oltretomba in carne ed ossa: Enea e San Paolo. Ma essi erano stati destinati da Dio a porre in terra le fondamenta della società umana, rispettivamente nell'ordine temporale e in quello spirituale: il primo in quanto capostipite dei Romani, il secondo in quanto propagatore ed organizzatore del Cristianesimo.*

*Per dissipare queste perplessità Virgilio gli spiega i motivi che lo hanno indotto a venire in suo soccorso.* Tre donne benedette *hanno avuto compassione di Dante in cielo: la Vergine Maria ha raccomandato la salvezza del Poeta a Lucia, la quale a sua volta ha esortato Beatrice a sottrarlo al mortale pericolo in cui si trovava. Le accorate parole e la sovrumana bellezza della beata, discesa ad implorarlo, hanno reso il poeta latino impaziente di obbedirle.*

*Al nome della donna amata in gioventù Dante si rianima, non diversamente dai fiori all'alba, e, senza più esitazioni, segue Virgilio nel difficile cammino verso la porta dell'inferno.*

## INTRODUZIONE CRITICA

Dei vari momenti di poesia che in questo canto confluiscono, la critica non ha tardato ad individuare quelli di più immediata resa lirica: dal tragico tramonto dei versi iniziali alla spirituale apparizione di Beatrice - che la umana passione non *tange* e che pure, umanamente, lascia trapelare, nel fuoco di carità che la muove, l'amore di un tempo per il suo fedele amico - alla fresca similitudine dei *fioretti*, che avvia il canto alla sua conclusione su una nota di speranza.

Più arduo tuttavia e controverso appare il discorso allorché si passi, dallo studio di questi nuclei lirici di incontrastata evidenza, all'analisi dell'ordito in cui si inseriscono. Subito dopo i pensosi versi d'apertura troviamo una sommaria invocazione alle Muse, cui seguono l'esposizione che Dante fa al maestro dei propri dubbi e la risposta di Virgilio. Sono queste le parti da molti giudicate impoetiche (il Croce trova qui "titubanze artificiate per dar luogo a risposte informative... domande non necessarie e risposte che vanno di là dalla domanda"), ma al tempo stesso indispensabili all'architettura generale del poema, per la funzione esplicativa che in esso svolgono. In questo canto, infatti, detto anche « prologo in cielo » per distinguerlo dal primo, detto « prologo in terra », il Poeta fornisce al lettore le premesse di natura storico-teologica del suo viaggio nell'al di là. Già fin dal primo canto il dramma di Dante era apparso come il dramma dell'umanità allontanatasi dalla via del bene. Singolarmente indicativa, a tal proposito, era stata la figura della lupa, simbolo di un traviamento, almeno in ugual misura, politico ed etico, cui si era contrapposta, nella profetica anticipazione di Virgilio, la figura, messianica e purificatrice, del Veltro. È essenziale, per poter penetrare nello spirito della *Commedia*, capire che per Dante la lotta tra il bene ed il male non si svolge soltanto nell'intimità delle coscienze, ma ha per teatro il mondo e si concreta in eventi storici; il Poeta abbraccia con un solo sguardo il campo delle intenzioni e quello delle azioni che ne risultano, e si erge a giudice delle une non meno che delle altre. Il suo giudizio ci apparirà ora motivato da considerazioni di pura natura etica, ora invece fortemente influenzato da moventi politici, ma questa scissione che noi siamo portati a stabilire oggi fra due sfere dell'agire (la politica e la morale), nella visione rigorosamente unitaria che del mondo aveva il Medioevo, e di cui Dante è il più alto interprete, non esisteva. Comunque, uno dei miracoli della sua poesia, e non dei minori, sta proprio nel riproporci, viva e stimolante, in un secolo di dubbi e di cautele critiche, quell'indissolubile unitarietà di visione.

Già dunque nel primo canto Dante ci aveva dato gli antefatti del suo viaggio; ma ce li aveva dati in chiave enigmatica, ricca di suggestioni fantastiche, aperta a una varietà di interpretazioni pressoché illimitata. In questo secondo canto l'ambito delle sue preoccupazioni si precisa: non più animali a significare le passioni dell'animo, non più occulte concordanze col tempo astronomico a suggerire una felice disposizione delle costellazioni all'impresa. Ora Dante fa i nomi di coloro che hanno avuto una funzione provvidenziale sul corso della storia (Enea e San Paolo) e che in virtù di questa loro funzione hanno potuto, da vivi, varcare le soglie dell'oltretomba, e con essi si raffronta. La sua parola è cauta, la struttura sintattica del discorso che rivolge a Virgilio, tormentata e complessa. Ma non dobbiamo vedere in questo procedere per gradi del suo ragionamento un segno di freddezza, una temporanea assenza dell'ispirazione, quanto piuttosto l'espressione di un fuoco represso, di un calore contenuto, di una urgenza controllata. Parlando a Virgilio, Dante fa in realtà un esame di coscienza e non c'è alcun motivo per sostenere che un esame di coscienza sia in se stesso tema meno poetico di un'estasi d'amore. Inoltre dobbiamo tener presente, fin da questi canti iniziali, che la poesia di Dante non nasce su un terreno vergine di cultura, quale quello cui aspirano i poeti nelle epoche di stanchezza, di transizione, quando, sotto il peso di una tradizione ormai esausta, sembra impossibile recuperare la genuinità del sentire, ma si alimenta anzi di continui suggerimenti culturali. È raro che questi suggerimenti restino in Dante arida dottrina: quasi sempre egli li investe della sua passione e li plasma poeticamente, mentre essi, a loro volta, conferiscono alla terzina dantesca la sua straordinaria densità e robustezza. Per il fatto che nella *Divina Commedia* esistono (ma raramente sono isolabili dal contesto in cui sono inserite) zone di più facile lettura, non è detto che la poesia di Dante vada di necessità ricercata in queste, ad esclusione di altre in cui l'espressione lirica si avviva al contatto con la notizia storica, la precisazione geografica, il problema filosofico, l'assioma teologico. In particolare qui, nel secondo canto, le parole che Dante rivolge al maestro per manifestargli le sue esitazioni riescono ad esprimere compiutamente, con i riferimenti alla storia di Roma e a quella del papato, la consapevolezza che Dante ha della sua alta missione.

La risposta di Virgilio, anch'essa elaborata, partecipa di tutt'altra atmosfera: è la certezza che risponde al dubbio; la sua complessità è più esteriore che interiore. Soltanto la comparsa di Beatrice scioglie quello che di troppo rigido rimane per noi nel cerimoniale, evocato dal poeta latino, delle *tre donne benedette* e schiude una pagina di sovrana e luminosa poesia: come sempre, quando Dante ricorda la donna da lui tanto amata in gioventù, la parola gli si fa lieve, incorporea, tanto più casta quanto più appassionata; la politica, la cultura, il pesante fardello delle sue cure, sono per un istante dimenticati; resta solo uno sguardo rivolto al cielo, una sete religiosa di chiarezza, l'umiltà di un « grande » ai piedi di una « santa ».

Inferno II. 10-12
La Commedia,
Inferno.
Iniziale dall' "incipit".
Min. fiorentina -
secolo XIV -
(Milano,
Biblioteca Trivulziana -
Ms. 1077 - f. 1 r)

# Canto II

1 Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno
toglieva li animai che sono in terra
dalle fatiche loro; e io sol uno

4 m'apparecchiava a sostener la guerra
sì del cammino e sì della pietate,
che ritrarrà la mente che non erra.

7 O muse, o alto ingegno, or m'aiutate;
o mente che scrivesti ciò ch'io vidi,
qui si parrà la tua nobilitate.

10 Io cominciai: «Poeta che mi guidi,
guarda la mia virtù s'ell'è possente,
prima ch'all'alto passo tu mi fidi.

1. Il giorno finiva, e l'oscurità (*aere bruno*) faceva interrompere ai vivi (*animai*) in terra le loro fatiche: io solo

4. mi preparavo a sostenere il travaglio fisico e morale (*sì del cammino e sì della pietate*) (del viaggio), che la memoria (*mente*), esatta nel trascrivere ciò che ha appreso, narrerà.

---

Dante non indulge mai in descrizioni di mero colore: nella *Divina Commedia* la natura è sempre ricca di dramma, di umana tensione. Così nell'attacco di questo canto, che prende rilievo dal contrasto tra il destino di tutti, che è quello di riposare dopo le fatiche della giornata, e quello del Poeta, oppresso dal peso della sua responsabilità, insonne, travagliato dall'angoscia.
Le parole che Dante rivolgerà a Virgilio per esporgli i propri dubbi trarranno solennità e concentrazione proprio dal fatto di essere dette in questo tramonto, simbolo del commiato di un uomo da tutto ciò che di umano ancora lo tiene legato al mondo dei vivi.

7. O Muse, o mia forza intellettuale (*alto ingegno*), soccorretemi; o memoria, che porti impressa in te la mia visione, qui apparirà il tuo valore.

10. Io cominciai con queste parole: « Poeta, mia guida, guarda se le mie capacità (*la mia virtù*) sono sufficienti,

prima di affidarmi all'arduo passaggio (*alto passo*: da questo all'altro mondo).

13. (Nell'*Eneide*) tu narri che il padre (*parente*) di Silvio (cioè Enea, che generò Silvio da Lavinia), mentre era ancora in vita (*corruttibile*), andò nel mondo (*secolo*) dei morti (*immortale*: perché in esso le anime hanno vita eterna), e fece ciò in carne e ossa (*sensibilmente*).

16. Ma, se Dio (*l'avversario d'ogni male*) fu con lui (*i*: gli) cortese, riflettendo sull'importanza dei risultati (Roma, la sua storia, il suo impero) che avrebbero avuto in Enea la loro origine, e

Inferno II, 16-21

Da "Cronica" di Giovanni Villani: matrimonio di Enea con la figlia di re Latino, Lavinia. Min. fiorentina - sec. XIV - (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Chig. L. VIII. 296 - f. 7 v)

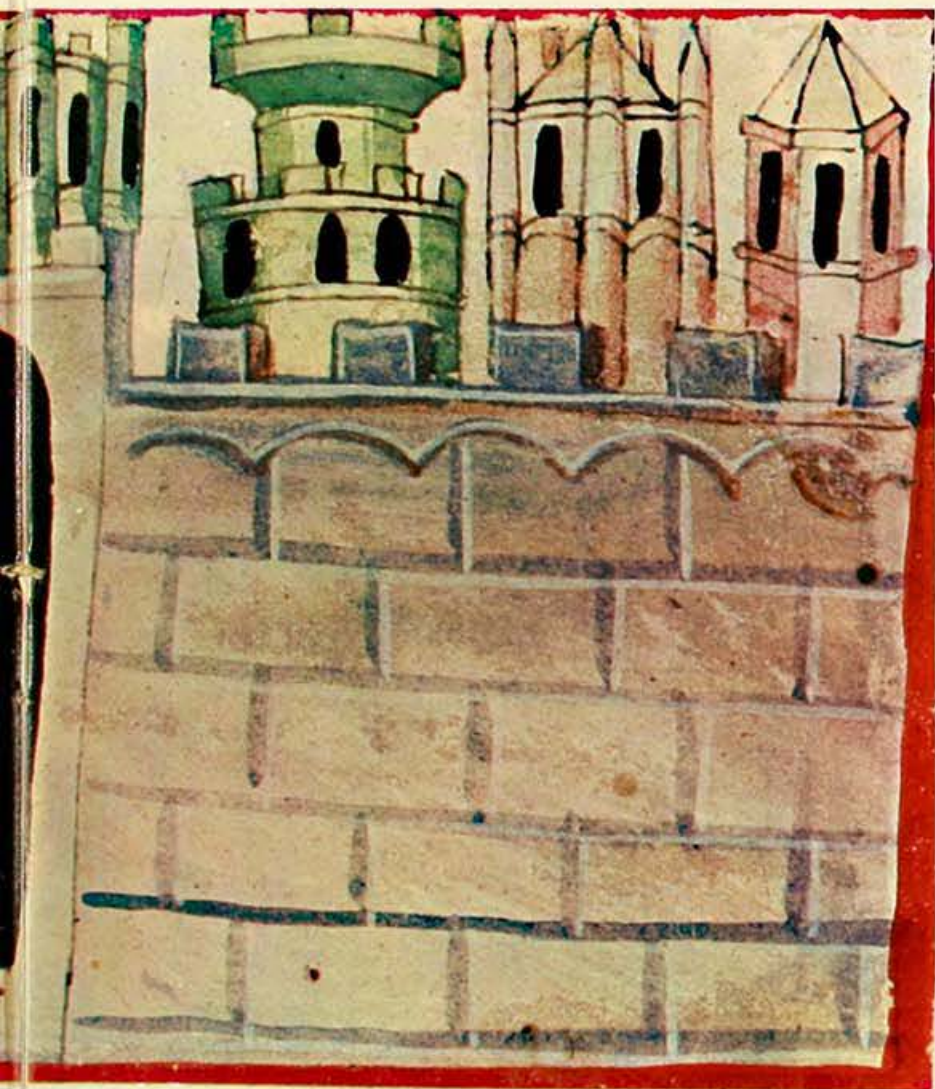
13 Tu dici che di Silvio il parente,
corruttibile ancora, ad immortale
secolo andò, e fu sensibilmente.

16 Però, se l'avversario d'ogni male
cortese i fu, pensando l'alto effetto
ch'uscir dovea di lui e 'l chi e 'l quale,

19 non pare indegno ad omo d'intelletto;
ch'e' fu dell'alma Roma e di suo impero
nell'empireo ciel per padre eletto:

22 la quale e 'l quale, a voler dir lo vero,
fu stabilita per lo loco santo
u' siede il successor del maggior Piero.

25 Per questa andata onde li dai tu vanto,
intese cose che furon cagione
di sua vittoria e del papale ammanto.

28 Andovvi poi lo Vas d'elezione,
per recarne conforto a quella fede
ch'è principio alla via di salvazione.

sulle sue qualità personali (*'l chi*) e sulla sua stirpe regale (*'l quale*).

19. la cosa non appare ingiustificata (*indegno*) a chi ragiona (*omo d'intelletto*); poiché egli fu prescelto da Dio (*nell'empireo ciel*) come capostipite della nobile Roma e del suo impero:

---

*Però, se l'avversario d'ogni male*: contro i presupposti dell'esegesi tradizionale, per i quali oggetto del giudizio dell'uomo assennato è la cortesia usata da Dio ad Enea, il Pagliaro sottolinea "l'impossibilità, per così dire, ideologica, di attribuire al Poeta della cristianità medievale, che nella teologia ha concentrato e trasfigurato la pienezza e la purezza del suo amore terreno, un atteggiamento irrispettoso o per lo meno distratto, al punto da fargli dire che un uomo di senno non può obbiettare nulla contro il favore dimostrato da Dio nei riguardi di Enea..." Il giudizio dell'uomo assennato verterebbe quindi sulla persona di Enea, non sulla cortesia di Dio. Quanto alla domanda affacciata da alcuni interpreti, se cioè Dante credeva alla discesa agli Inferi di Enea (di cui Virgilio parla nell'*Eneide*, canto VI, 237 sgg.) come a un evento storicamente accertato, occorre ricordare che per la mentalità medievale il problema non si poneva in questi termini: un fatto veniva accettato come vero per il momento di verità interiore che in esso appariva contenuto.

*Nell'empireo ciel per padre eletto*: il cielo Empireo è il decimo, il più remoto dalla terra, quello che rinchiude in sé tutto il creato ed è sede di Dio.

22. Roma e il suo impero, se vogliamo essere esatti, furono costituiti da Dio per preparare il luogo sacro dove ha sede il pontefice, successore del grande (*maggior*) Pietro.

25. A causa di questa discesa (nel regno dei morti), di cui (nel tuo poema) lo hai considerato degno (*li dai tu vanto*), apprese fatti (il padre Anchise gli pronosticò il felice esito dei suoi travagli e la grandezza di Roma) che furono le premesse (*cagione*) della sua vittoria (nella guerra contro i Latini e i loro alleati) e dell'autorità papale (*papale ammanto*: Enea, infatti, pose le basi per l'affermarsi della potenza romana e, perciò, indirettamente, della potestà papale).

---

L'apostrofe di Dante a Virgilio inizia sul tono di un ragionamento dimostrativo, "ma si trasforma via via in una commossa apoteosi di quella Roma ideale, latina e cristiana, che, per divina elezione, doveva essere luce di vita temporale e spirituale al genere umano" (Grabher).

28. La seconda discesa nell'oltretomba è quella di San Paolo, l'eletto da Dio

(lo *Vas d'elezione*), il quale vi andò per trarne forza (*conforto*) per la diffusione della fede cristiana, senza la quale la salvezza è impossibile.

*Vas d'elezione*: il vaso della scelta, il recipiente colmo, per decisione divina, di grazia: nel *Paradiso* (canto XXI, versi 127-128) Dante chiamerà San Paolo *il gran vasello dello Spirito Santo*. Il verso allude al rapimento mistico che San Paolo rivela di aver avuto, allorché "se nel suo corpo, o fuori del suo corpo..., lo sa Iddio, fu rapito fino al terzo cielo" (II *Corinti* XII, 2-4).

31. Ma qual è il motivo per il quale io devo intraprendere questo viaggio? chi mi autorizza a farlo? Non sono né Enea né San Paolo: né io mi ritengo all'altezza del compito, né qualcun altro me ne ritiene degno.

A più riprese, nella *Divina Commedia*, Dante manifesta l'alta coscienza che ha di sé e della missione affidatagli: ma qui, in questo severo e tormentato dibattito con se stesso, vediamo quanto sia profonda la sua umiltà dinanzi ai supremi ideali in cui crede. L'Impero e la Chiesa si levano giganteschi davanti a lui nelle persone di Enea e di San Paolo, a testimoniargli la provvidenzialità del corso della storia. Di fronte a questi due fulcri della volontà di Dio in terra, il Poeta ha vivo il sentimento della sua umana piccolezza.

34. Perciò, se, per quel che riguarda questo viaggio (*del venire*), m'induco ad acconsentire (*m'abbandono*), temo che la mia venuta (nell'oltretomba) sia temeraria: sei saggio: sei in grado di comprendere meglio (*me'*) di quanto io non sia in grado di esprimermi (*ragiono*)».

37. E nello stato d'animo di chi cessa di volere (*disvuol*) ciò che ha voluto prima e cambia intento per il sopraggiungere di nuovi pensieri, in modo da scostarsi (*tutto si tolle*) dal proposito iniziale (*cominciar*),

40. venni a trovarmi io su quel buio pendio (è scesa nel frattempo la notte), perché portai a termine (*consumai*), col pensiero (prevedendone tutti gli ostacoli e rendendomi conto della sua folle temerarietà), l'impresa cui mi ero

31 Ma io perché venirvi? o chi 'l concede?
 Io non Enea, io non Paulo sono:
 me degno a ciò né io né altri crede.

34 Per che, se del venire io m'abbandono,
 temo che la venuta non sia folle:
 se' savio; intendi me' ch' i' non ragiono».

37 E qual è quei che disvuol ciò che volle
 e per novi pensier cangia proposta,
 sì che dal cominciar tutto si tolle,

40 tal mi fec' io in quella oscura costa,
 perché, pensando, consumai la 'mpresa
 che fu nel cominciar cotanto tosta.

Inferno II, 50-51

La Commedia, Inferno.
Incisione attribuita a Baccio Baldini
su disegni di Sandro Botticelli -
a. 1481 - (Siena, Biblioteca Comunale degli
Intronati - Ms. I. I. 27 - f. 24 v)

43 «S' i' ho ben la tua parola intesa»
rispuose del magnanimo quell'ombra,
«l'anima tua è da viltate offesa;

46 la qual molte fiate l'omo ingombra
si che d'onrata impresa lo rivolve,
come falso veder bestia quand'ombra.

49 Da questa tema acciò che tu ti solve,
dirotti perch'io venni e quel ch' io 'ntesi
nel primo punto che di te mi dolve.

52 Io era tra color che son sospesi,
e donna mi chiamò beata e bella,
tal che di comandare io la richiesi.

Inferno II, 53-54

La Commedia, Inferno. Incisione attribuita a Baccio Baldini su disegni di Sandro Botticelli - a. 1481 - (Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati - Ms. P. I. 27 - f. 24 v)

accinto con tanta baldanza (*che fu nel cominciar cotanto tosta*).

---

Il paragone, volto a illustrare uno stato d'animo, senza avere l'ampiezza di risonanze della similitudine del naufrago del primo canto, è condotto con "energia nervosa", cui "conferisce l'evidenza d'una scena drammatica lo scenario interposto, *tal mi fec'io in quella oscura costa*" (Momigliano).

43. « Se ho capito bene il tuo discorso » rispose l'ombra di Virgilio, « il tuo animo è fiaccato dalla pusillanimità;

---

*Magnanimo*: si contrappone alla *vil-*

fare del verso 45: "Sempre lo magnanimo si magnifica in suo cuore, e così lo pusillanimo, per contrario, sempre si tiene meno che non è" (*Convivio* I, XI, 18).

46. essa molte volte ostacola l'uomo tanto da allontanarlo (*lo rivolve*) da un'impresa onorata, così come una ingannevole apparenza (*falso veder*) fa volgere indietro una bestia quando si adombra (*ombra*).

49. Perché tu ti liberi da questo timore, ti esporrò il motivo per cui sono venuto (in tuo aiuto) e ciò che udii quando per la prima volta (*nel primo punto*) sentii pietà (*mi dolve*) per il tuo stato.

52. Mi trovavo (nel limbo) tra coloro che sono in una condizione intermedia tra i beati e i dannati al fuoco eterno (*son sospesi*), quando (e) fui chiamato da una donna di tale bellezza e soffusa di tanta letizia, da essere indotto a pregarla di comandare.

---

I critici hanno variamente insistito sugli aspetti che ricollegano l'apparizione di Beatrice a Virgilio in questo canto ai modi in cui la figura di Beatrice è presentata nella *Vita Nova*, lo scritto giovanile con cui Dante ha celebrato le virtù della donna amata. Per il Sapegno tutta l'intonazione dell'episodio riflette quel "misticismo amoroso" che aveva trovato in Dante il suo più sicuro interprete, nell'ambito della scuola poetica del dolce stil novo. Il Momigliano nota anch'egli la "continuità ideale e artistica" fra la *Vita Nova* e la *Commedia*, rilevando in questo episodio maggiore maturità e sicurezza d'impianto rispetto agli scritti giovanili.

**L'Inferno dantesco rappresentato in una miniatura da alcuni studiosi attribuita a Sandro Botticelli. a. 1480 circa - 1490. (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Reg. Lat. 1896 A - f. 101 r)**

55. La luce dei suoi occhi vinceva quella delle stelle: e cominciò a parlarmi dolcemente e pacatamente, con voce d'angelo:

58. "O cortese anima mantovana, la cui fama dura ancora fra gli uomini, ed è destinata a durare tanto a lungo (*lontana*) quanto durerà il mondo,

61. colui che è amato da me, ma non dalla sorte (*ventura*), ha trovato tali ostacoli sul deserto pendio del colle, che si è già volto indietro per la paura;

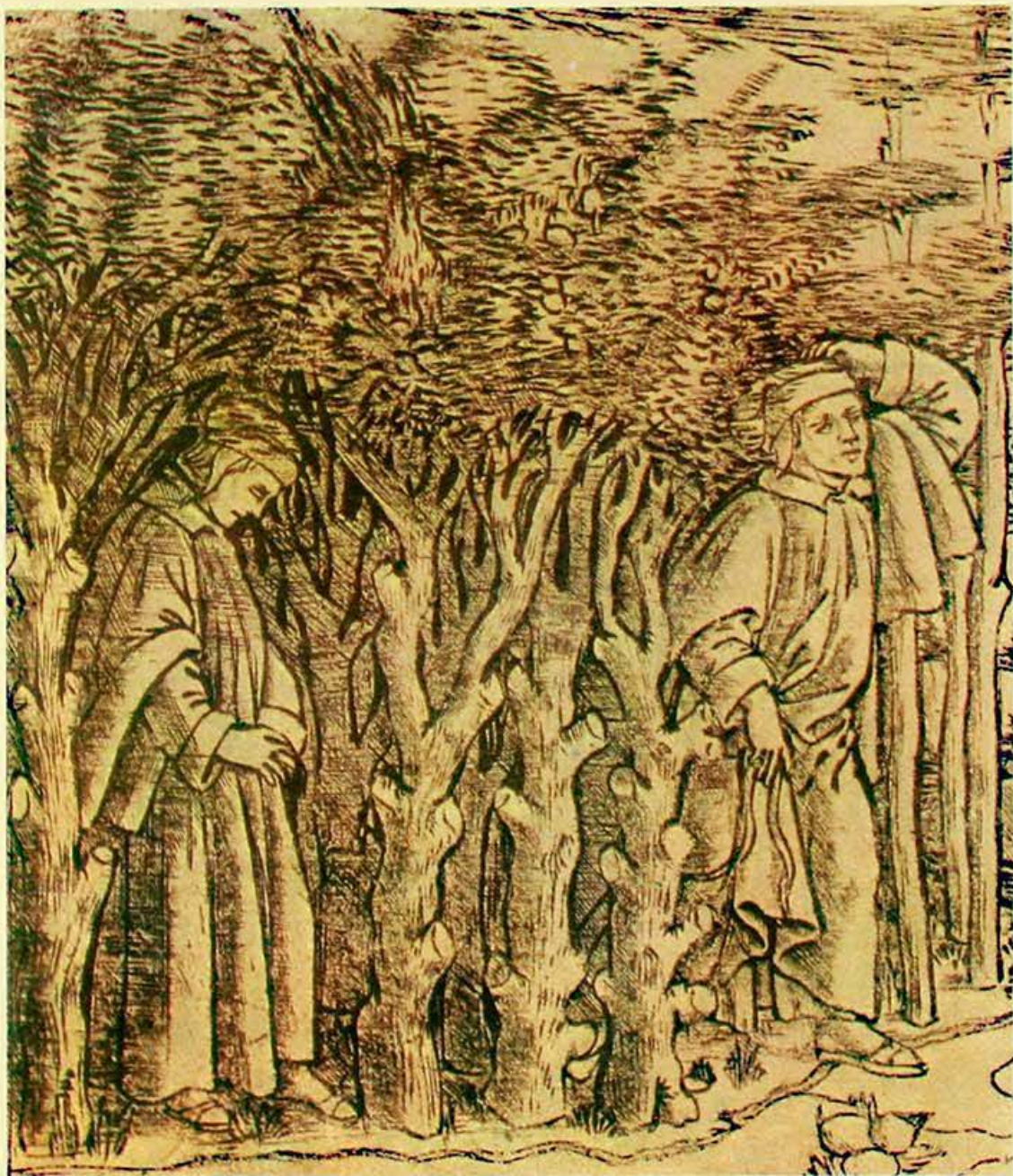
64. il mio timore è che egli si sia a tal punto nuovamente perduto (nel buio del peccato), da rendere ormai tardivo (e quindi inutile) il mio aiuto, per quel che di lui mi è stato riferito (*udito*) in cielo.

---

Alcuni credono che con l'espressione *l'amico mio* Beatrice intenda accennare all'amore di Dante per lei, anziché a quello suo per Dante. Questa interpretazione concorderebbe con quella di un antico commentatore che insiste sul senso allegorico: "molti amano Beatrice, cioè la dottrina delle cose divine, non per lei né per aver quella, ma per acquistarne fama e reputazione mondana e ricchezze e dignità, le quali cose son beni di fortuna" (Buti).

67. Va dunque, e aiutalo sia con la tua eloquenza (*parola ornata*) sia con tutto

Inferno II, 61-63

La Commedia, Inferno.
Incisione attribuita a Baccio Baldini, a. 1481 -
(Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati -
Ms. P. I. 27 - f. 15 r)

55 Lucevan li occhi suoi più che la stella;
e cominciommi a dir soave e piana,
con angelica voce, in sua favella:

58 "O anima cortese mantovana,
di cui la fama ancor nel mondo dura,
e durerà quanto 'l mondo lontana,

61 l'amico mio, e non della ventura,
nella diserta piaggia è impedito
sì nel cammin, che volt'è per paura;

64 e temo che non sia già sì smarrito,
ch' io mi sia tardi al soccorso levata,
per quel ch' i' ho di lui nel cielo udito.

Inferno II, 67-69

La Commedia, Inferno.
Incisione attribuita a Baccio Baldini - a. 1481 - (Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati - Ms. P. I. 27 - f. 15 r)

ciò che altrimenti occorra per la sua salvezza (*al suo campare*), in modo da rendermi contenta.

70. Io, che ti invito ad andare, sono Beatrice; vengo dal cielo, dove desidero tornare; sono stata spinta (fin qui) da amore e amore ha ispirato le mie parole.

Il termine « amore » ha qui una grande complessità di significati.
"È l'amore di Beatrice per il suo fedele; ma anche l'Amore inteso nel suo valore assoluto, cioè Dio, da cui deriva ogni impulso caritatevole." (Sapegno)

73. Quando sarò davanti a Dio, spesso Gli parlerò degnamente di te." Allora tacque, e poi io cominciai:

76. "O signora di virtù, per la quale virtù soltanto il genere umano è superiore (*eccede*) ad ogni altro essere contenuto (*contento*) dal cielo (quello della Luna) che compie (nel suo moto di rotazione intorno alla terra) i giri più piccoli.

*Di quel ciel c'ha minor li cerchi sui*: secondo il sistema tolemaico, nove cieli concentrici girano intorno alla terra, che viene quindi a trovarsi come contenuta in essi. Il più basso e quindi il più piccolo (e il più vicino alla terra) è il cielo della Luna.

67 Or movi, e con la tua parola ornata
e con ciò c'ha mestieri al suo campare
l'aiuta, sì ch' i' ne sia consolata.

70 I' son Beatrice che ti faccio andare;
vegno del loco ove tornar disio;
amor mi mosse, che mi fa parlare.

73 Quando sarò dinanzi al signor mio,
di te mi loderò sovente a lui".
Tacette allora, e poi comincia' io:

76 "O donna di virtù, sola per cui
l'umana spezie eccede ogni contento
di quel ciel c'ha minor li cerchi sui,

79. il tuo comando mi è così gradito, che, se anche avessi iniziato ad obbedirti, mi sembrerebbe pur sempre d'aver fatto tardi: più non occorre (*è uopo*) che tu mi manifesti il tuo volere (*talento*).

82. Dimmi piuttosto il motivo per cui non temi (*ti guardi*) di scendere qua in basso, nel centro dell'universo (occupato appunto dall'inferno), dal luogo sconfinato (l'Empireo), dove bruci dal desiderio di ritornare.

85. "Poiché vuoi penetrare tanto in profondità con la tua mente, ti dirò in breve perché non temo di scendere nell'inferno" mi rispose.

88. "Conviene temere soltanto quelle cose che possono (*hanno potenza*) arrecare danno: le altre no, poiché non sono temibili

---

Il Boccaccio, riportandosi a un passo dell'*Etica* di Aristotile, afferma: "il non temer le cose che possono nuocere... è atto di bestiale e di temerario uomo; e così temere quelle che nuocere non possono... è atto di vilissimo uomo..." Questa così ovvia risposta di Beatrice sarebbe sufficiente alla domanda di Virgilio. "Ma Beatrice ha compreso che Virgilio desidera sapere la ragione personale, intima, della improvvisa e affatto straordinaria discesa di lei, non già di udire una sentenza filosofica." (Torraca)

91. Dio mi creò, per sua grazia, tale, che la vostra miseria di peccatori non mi tocca (*non mi tange*), né possono attaccarmi le fiamme infernali.

---

In queste parole di Beatrice "non c'è disprezzo per la miseria e l'incendio... che travaglia i dannati, ma il senso di una pace, di una felicità sicura, di un distacco ineffabile dal mondo e dalla materia... e nello stesso tempo il candore della creatura celestiale, trionfante con tanta semplicità e umiltà" (Chimenz).

94. Nel cielo una donna gentile (la Vergine) ha compassione (*si compiange*) per queste difficoltà verso le quali io ti mando (a liberare Dante), tanto da mitigare la severità della giustizia divina (*sì che duro giudicio là su frange*).

97. Questa chiamò (*chiese... in suo dimando*) Lucia e disse: - Il tuo fedele ha ora bisogno di te, ed io a te lo raccomando -.

---

*Lucia*: martire siracusana, protettrice della vista, simboleggia la Grazia illuminante; forse Dante le fu particolarmente devoto in seguito ad una malattia degli occhi di cui ebbe a soffrire (*Convivio* III, IX, 15-16).

79 tanto m'aggrada il tuo comandamento,
che l'ubidir, se già fosse, m'è tardi;
più non t'è uopo aprirmi il tuo talento.

82 Ma dimmi la cagion che non ti guardi
dello scender qua giuso in questo centro
dell'ampio loco ove tornar tu ardi".

85 "Da che tu vuo' saper cotanto a dentro,
dirotti brievemente" mi rispose,
"perch' io non temo di venir qua entro.

88 Temer si dee di sole quelle cose
c'hanno potenza di fare altrui male;
dell'altre no, ché non son paurose.

91 Io son fatta da Dio, sua mercè, tale,
che la vostra miseria non mi tange,
né fiamma d'esto incendio non m'assale.

94 Donna è gentil nel ciel che si compiange
di questo impedimento ov' io ti mando,
sì che duro giudicio là su frange.

97 Questa chiese Lucia in suo dimando
e disse: - Or ha bisogno il tuo fedele
di te, ed io a te lo raccomando -.

100 Lucia, nimica di ciascun crudele,
si mosse, e venne al loco dov' i' era,
che mi sedea con l'antica Rachele.

100. Lucia, nemica di ogni crudeltà, si mosse, e venne dove io sedevo insieme all'antica Rachele.

---

*Rachele*: personaggio dell'Antico Testamento, nel Medioevo simboleggia la vita contemplativa ed è perciò posta accanto a Beatrice, simbolo della teologia.

Inferno II, 94
"Horae B. Mariae Virginis",
Min. francese -
secolo XV -
(Roma,
Biblioteca Corsiniana -
Ms. 1231 [55. K. 8] -
f. 111 r)

Inferno II, 118-120
La Commedia, Inferno.
Min. di scuola ignota -
secolo XIV -
(Treviso, Biblioteca Comunale -
Ms. 337 - f. 4 r)

103 Disse: - Beatrice, loda di Dio vera,
ché non soccorri quei che t'amò tanto,
ch'usci per te della volgare schiera?

106 non odi tu la pièta del suo pianto?
non vedi tu la morte che 'l combatte
sulla fiumana ove 'l mar non ha vanto?-

109 Al mondo non fur mai persone ratte
a far lor pro o a fuggir lor danno,
com' io, dopo cotai parole fatte,

112 venni qua giù del mio beato scanno,
fidandomi nel tuo parlare onesto,
ch'onora te e quei ch'udito l'hanno."

115 Poscia che m'ebbe ragionato questo,
li occhi lucenti lagrimando volse;
per che mi fece del venir più presto;

118 e venni a te cosi com'ella volse;
d'innanzi a quella fiera ti levai
che del bel monte il corto andar ti tolse.

121 Dunque che è? perché, perché restai?
perché tanta viltà nel cuore allette?
perché ardire e franchezza non hai?

124 poscia che tai tre donne benedette
curan di te nella corte del cielo,
e 'l mio parlar tanto ben t'impromette?»

127 Quali i fioretti, dal notturno gelo
chinati e chiusi, poi che 'l sol li 'mbianca
si drizzan tutti aperti in loro stelo,

Inferno II, 124-126

La Commedia. Inferno.
Min. fiorentina - seconda metà del sec. XIV -
(Parigi, Biblioteca Nazionale - Ms. It. 74 - f. 6 r)

103. Parlò: - Beatrice, vera gloria di Dio (*loda*: lode, in quanto la sua perfezione torna a gloria di chi la creò), perché non aiuti chi tanto ti amò, colui che, per amor tuo (*per te*), seppe elevarsi sulla turba dei mediocri?

*Beatrice, loda di Dio vera*: il senso di questa espressione così concisa si chiarisce attraverso una pagina della *Vita Nova*, ove è scritto che la gente, dopo aver visto Beatrice, ringrazia il Signore per la perfezione delle sue creature: "Questa è una maraviglia; che benedetto sia lo Segnore, che sì mirabilmente sae adoperare!" (XXVI).

*Ch'uscì per te della volgare schiera*: Dante è consapevole di essere riuscito, per altezza di poesia, per coerenza di vita morale, per sicurezza di dottrina, a sollevarsi al disopra dei suoi contemporanei. Questo verso può riferirsi "sia al *bello stile* che ha fatto onore a Dante cantando di Beatrice, sia alla superiorità spirituale sopra la gente volgare, raggiunta dal Poeta in virtù del suo amore" (Chimenz).

106. non odi il suo pianto angoscioso? non vedi il pericolo della dannazione che lo assale (*'l combatte*) sul fiume (del peccato), sul quale il mare non può vantare la sua forza? -

*La fiumana ove 'l mar non ha vanto*: nella *fiumana* dobbiamo vedere lo scorrere della vita dell'uomo nel peccato e nel male. Una interpretazione diversa è stata avanzata dal Pagliaro, il quale, accertato che *ove* può avere soltanto il significato di "nel luogo in cui", ricostruisce così il senso della metafora: "Dante è in pericolo come colui che si trova su una fiumana, nel punto in cui questa si incontra col mare, e il mare non riesce a vincerla". In questa interpretazione, l'immagine, circoscritta al senso letterale, non richiede l'aggiunta di un sovrassenso.

109. Sulla terra non ci furono mai persone così pronte (*ratte*) a perseguire il loro utile (*lor pro*) e a evitare ciò che potesse danneggiarle, come fui pronta io, dopo che tali parole mi furono dette (*fatte*),

112. nello scendere fin quaggiù dal mio seggio di beata, confidando nella tua nobile (*onesto*) eloquenza, che onora sia te sia quelli che l'hanno intesa (traendone profitto spirituale)."

115. Dopo avermi dette queste cose, volse verso di me gli occhi lucidi di lagrime: e per questo mi rese più sollecito a venire (dove tu eri):

La figura di Beatrice in lagrime suggerisce al Boccaccio questo commento: "atto d'amante e massimamente di donna; le quali, come hanno pregato d'alcuna cosa la quale desiderino, incontanente lagrimano, mostrando in quello il desiderio loro essere ardentissimo". Beatrice ha qui un contorno luminoso e celestiale, senza tuttavia nulla perdere della trepidazione di una donna che ama. C'è in tutto il suo discorso "una linea pura, la semplicità di una sfera remota dal mondo" (Momigliano).
Nel suo saggio su Dante il Croce sembra voler suggerire una ideale collocazione di Beatrice, quale appare in questo « prologo in cielo », accanto alle grandi eroine della letteratura mondiale, allorché osserva: "Beatrice è ora veramente l'eterno femminile, la pietà, la sollecitudine quasi materna, con alcunché di molle e di amoroso, una santa, e pur sempre una donna bella, che in qualche modo gli appartenne e fu di lui solo, di lui suo cantore, che la celebrò viva e morta".

118. e come Beatrice volle (*volse*) venni da te; ti portai via dal cospetto della lupa, che t'aveva impedito di raggiungere per la via più breve (*il corto andar*) la cima del colle.

121. Che hai dunque? perché, perché indugi (*restai*)? perché accogli (*allette*) in cuore tanta pusillanimità? perché non hai coraggio e schietta fiducia in te stesso (*franchezza*)?

124. dal momento che tre beate tanto potenti (*tai*) perorano la tua causa (*curan di te*) davanti al tribunale di Dio (*corte del cielo*), e che le mie parole promettono (al tuo viaggio) un esito così felice? »

127. Come i gracili fiori, prostrati a terra con le corolle serrate per difendersi dal freddo della notte, appena li rischiara (*'mbianca*) all'alba il primo raggio di

sole si ergono sui loro steli con le corolle tutte aperte.

130. così mi ripresi dal mio precedente stato di abbattimento (*virtute stanca*), e tanto coraggio entrò nel mio animo, che cominciai (a parlare) libero da ogni timore (come *persona franca*):

---

*Quali i fioretti...*: la similitudine riflette, attraverso un particolare aspetto della natura all'alba, il progressivo ritorno della fiducia (*buono ardire*) nel cuore di Dante. La preziosa sostanza dell'immagine, il delicato atteggiarsi dei *fioretti*, il senso di fragilità che c'è nel loro risveglio, propongono un confronto tra l'arte di Dante e la grande tradizione figurativa del Trecento.

C'è in questa similitudine "qualcosa che attesta... una malattia solo da poco decisamente superata: Dante può ben paragonarsi a un convalescente. Guardate quei fiori: sono gracili, teneri fiori, sono soltanto *fioretti*: e il primo sole, che i color vari suscita dovunque si riposa, non fa che imbiancarli solamente, quasi non fossero ben capaci ancora di sopportare l'intensità dei loro colori; torna lo slancio vitale e si manifesta in quell'aprirsi, dilatarsi tutta, avidamente, della corolla, come a inebriarsi della luce del nuovo giorno, quasi di una nuova vita..." (Chimenzi

133. « Oh misericordiosa colei che mi venne in aiuto! e te generoso (*cortese*), che non hai tardato a prestare obbedienza alle veritiere parole che ti indirizzò (*porse*)!

136. Col tuo ragionamento mi hai a tal punto predisposto l'animo con desiderio al viaggio, che sono tornato ad avere l'intenzione che avevo in origine (*primo proposto*).

139. Incamminati dunque, poiché un'unica volontà ci governa: siimi guida, padrone, maestro » Così parlai; ed essendosi egli avviato,

142. entrai (dietro a lui) nell'arduo (*alto*) e orrido (*silvestro*) cammino.

130 tal mi fec' io di mia virtute stanca,
e tanto buono ardire al cor mi corse,
ch' i' cominciai come persona franca:

133 «Oh pietosa colei che mi soccorse!
e te cortese ch'ubidisti tosto
alle vere parole che ti porse!

136 Tu m'hai con disiderio il cor disposto
sì al venir con le parole tue,
ch' i' son tornato nel primo proposto.

139 Or va, ch'un sol volere è d'ambedue:
tu duca, tu segnore, e tu maestro».
Così li dissi; e poi che mosso fue,

142 intrai per lo cammino alto e silvestro.

**Inferno II, 127-130**

La simbolica spiritualità dell'immagine trova nella pittura trecentesca e nella voce del Poeta uguali accenti di luminosa e commossa intuizione della bellezza.

---

**Particolare da: "Santa Chiara" di Simone Martini.**
**(Assisi, Basilica Inferiore di San Francesco - Cappella di San Martino)**

# Inferno, Canto III

*Sulla porta dell'inferno un'epigrafe promette, a chi varcherà la soglia, disperazione e dolori eterni, ma Virgilio invita Dante a deporre ogni forma di timore e ogni perplessità; poi, presolo per mano, con volto rassicurante, lo fa entrare. Nel buio profondo il Poeta è dapprima colpito da un orribile clamore di voci, poi intravede un numero sterminato di anime che instancabilmente corrono dietro un vessillo: sono le anime degli ignavi.*

*Insieme ad esse si trovano anche quegli angeli che si erano dichiarati neutrali quando Lucifero insorse contro Dio. La pena degli ignavi è avvilente, spregevole: mosconi e vespe li pungono a sangue e il sangue è succhiato ai loro piedi da vermi ripugnanti.*

*Nella turba anonima Dante riconosce colui che, per pusillanimità, rinunciò alla cattedra di Pietro per la quale era stato prescelto (forse Celestino V). Proseguendo nel loro cammino i due poeti giungono sulla riva del fiume Acheronte, dove si raccolgono tutte le anime dei peccatori in attesa di essere traghettate sull'altra sponda da Caronte. Il nocchiero svolge il suo compito senza parlare: ordina alle anime di salire sulla barca facendo loro dei cenni, e,se qualcuna mostra di voler indugiare, la percuote col remo.*

*Caronte, accortosi che Dante è ancora in vita, lo ammonisce a tornarsene sui suoi passi, ma Virgilio lo costringe al silenzio rivelandogli che il viaggio del suo discepolo si compie per volere del cielo. Improvvisamente la terra trema, e, mentre un lampo di luce rossa squarcia le tenebre, Dante perde i sensi.*

## INTRODUZIONE CRITICA

In una lezione del corso tenuto a Torino nel 1854 Francesco De Sanctis, soffermandosi sull'ispirazione che è all'origine del terzo canto dell'*Inferno*, aveva ravvisato in esso il canto del « sublime ». Poiché il sublime non può concepirsi disgiunto da un certo grado di indeterminazione (esso, infatti, "consiste meno in quello che è espresso che in quello che è sottinteso"), per il critico la poesia delle prime impressioni, che il Poeta riceve dalle tenebre infernali, nasce dal fatto che il mondo dei dannati, visto più con l'immaginazione che con gli occhi, "è ancora in lontananza".

Non troveremo pertanto, nel vestibolo del regno dei morti, che "lineamenti generali, poche linee solamente...; ma tutto quello che viene appresso altro non è se non queste stesse linee che si vanno a poco a poco determinando e prendendo questa e quella figura". Una bella e vigorosa immagine aiuta il critico ad illustrare la "formidabile unità del canto": "È l'albero della vita che il Poeta ti sfronda a foglia a foglia ad ogni passo che muove innanzi; e ne toglie la speranza: *lasciate ogni speranza, voi ch'entrate*. E ne toglie le stelle: *quivi sospiri, pianti e alti guai risonavan per l'aere sanza stelle*. E ne toglie il tempo: *facevano un tumulto, il qual s'aggira sempre in quell'aere senza tempo tinto*. E ne toglie il cielo: *non isperate mai veder lo cielo*. E ne toglie l'intelligenza: *ch'anno perduto il ben dell'intelletto*".

Un'analoga valutazione positiva ci ha dato nel suo saggio su Dante il Momigliano. Illustrando quello che, nella *Commedia*, è "il perpetuo commento paesistico del tema psicologico", aveva notato, nel terzo canto dell'*Inferno*, "il colore della disperazione": "Quella pianura livida è un fosco riverbero delle anime che approdano alla disperazione eterna".

Tre sono i motivi conduttori del canto. Abbiamo da un lato il grande tema metafisico dell'eternità delle pene infernali, tema che accompagnerà costantemente il Poeta nella prima parte del suo viaggio e che ora si preannuncia, soprattutto nelle terzine dell'esordio, in una delle sue più allucinanti orchestrazioni. Il secondo tema esprime la simpatia di Dante per la vita attiva, impegnata, responsabile. Questo tema si configura qui nel suo riflesso negativo, come disprezzo per coloro che si sono lasciati vivere, invece di conquistarsi la propria vita.

A questi due temi si affianca un terzo, che potremmo definire pittorico, di creazione di atmosfera, intendendo col Momigliano per atmosfera qualcosa che "è più che l'ambiente materiale: ... l'ambiente materiale fuso con i suoi riflessi psicologici".

Esso esprime un vigoroso immaginare "per gruppi d'insieme, per « masse »" (Sapegno); il chiaroscuro, i contrasti di luce e ombra, non individuano ancora caratteri, situazioni drammatiche, ma creano come un clima d'incubo, di orrore grandioso e indefinito. Questo addensare "ombre su ombre" sullo sfondo di un "orizzonte aggrondato" (Momigliano) ha una funzione preminente nel determinare le tonalità della seconda parte del canto. Qui sterminate turbe di anime fanno ressa sulla riva di un fiume per andare a espiare le loro colpe, qui l'anima è completamente soggiogata da quel Dio che disperatamente nega, qui Dio è presente in ogni atto, pensiero, desiderio. Alla smania paradossalmente inerte - perché impersonale, perché da tutti sentita allo stesso modo - che i dannati mostrano nel correre incontro alle loro pene, fa riscontro lo sferzante imperio di Caronte, la sua comparsa rapida e rabbiosa.

Mentre i primi due temi si inquadrano in una prospettiva ancora per larga parte medievale, nel terzo il Poeta riecheggia forme e motivi della presentazione dell'oltretomba fatta nel sesto libro dell'*Eneide*. È stata rilevata a questo proposito, nella corrispondenza dei richiami dal testo volgare a quello latino, una incertezza di tono, "come se il poeta nuovo, addentrandosi nell'indagine di una materia inconsueta e nell'esercizio di una tecnica ignota, avvertisse il bisogno di puntellare la sua inesperienza su una trama di suggerimenti inventivi e formali, capaci di stimolare la sua fantasia e di fornirgli gli schemi più appropriati del movimento narrativo ..."

Questo impaccio sarebbe, tra l'altro, rivelato dalla struttura di tipo prevalentemente paratattico sia del canto sia della singola frase. Così, tanto per fare un esempio, nella "duplice progressione, prima ascendente - *sospiri, pianti, alti guai* - poi discendente - *lingue, favelle, parole, accenti, voci*" dei versi 22-27, con la quale Dante riprende una movenza virgiliana, è stato visto un eccesso di artificio che rasenterebbe l'enfasi, mentre la poesia si affermerebbe nel paragone con la rena turbinante della terzina successiva, e, più ancora, nel "senso, tutto intimo, di quelle tenebre - *l'aere sanza stelle, l'aura sanza tempo tinta* - che avvolgono il tumulto e ne dilatano paurosamente l'orrore". L'autore di queste osservazioni, il Sapegno, ha d'altra parte messo in luce, in questo stesso canto, la diversità di taglio, di impostazione dell'immagine dantesca rispetto a quella virgiliana, animata la prima in ogni sua più riposta piega dalla presenza del trascendente, e quindi mai statica, pur nella fermezza del disegno; levigata e composta la seconda, frutto di una cultura più stanca. Ma altrove, proiettando sul canto nel suo insieme la luce di alcune analisi particolari, vede in esso emergere tutti i dati "con una connotazione, diciamo così, negativa". Qui le sue perplessità ci appaiono eccessive.

Il giudizio del De Sanctis e quello del Momigliano - che vedeva nel terzo, "fra i canti unitari dell'*Inferno*, uno dei più belli", proprio perché in esso Dante "sembra lavorare d'istinto, e perciò non calca suoni, linee, tinte, come faranno invece i suoi tardi imitatori della fine del '700 e del principio dell'800" - per quanto meno motivati, colgono più da vicino la sostanza del canto.

1. « Attraverso me si entra nella città dolorosa, nel dolore che mai avrà termine, tra le anime dannate (*perduta gente*).

Ossessiva e agghiacciante si ripete nella prima terzina "la stessa idea, come presente immobile, eterno, ripetizione di se stesso: dolore e sempre dolore, quel luogo e sempre quel luogo" (De Sanctis).

4. Dio, mio eccelso creatore (*alto fattore*), fu mosso dalla giustizia: sono opera del Padre (*la divina potestate*), del Figlio (*la somma sapienza*) e dello Spirito Santo (*'l primo amore*).

7. Prima di me non fu creata nessuna cosa se non eterna, e io durerò fino alla fine dei tempi. Abbandonate, entrando, ogni speranza. »

*Se non etterne*: le cose create per essere eterne, prima dell'inferno, sono i cieli, gli angeli, la materia ancora informe.

10. Vidi questa sentenza dal minaccioso significato (*di colore oscuro*) incisa in cima (*al sommo*) a una porta; per cui mi rivolsi a Virgilio: « Maestro, ciò che essa dice per me è terribile ».

# Canto III

1 PER ME SI VA NELLA CITTÀ DOLENTE,
PER ME SI VA NELL'ETTERNO DOLORE,
PER ME SI VA TRA LA PERDUTA GENTE.

4 GIUSTIZIA MOSSE IL MIO ALTO FATTORE:
FECEMI LA DIVINA POTESTATE,
LA SOMMA SAPIENZA E 'L PRIMO AMORE.

7 DINANZI A ME NON FUOR COSE CREATE
SE NON ETTERNE, E IO ETTERNA DURO.
LASCIATE OGNI SPERANZA, VOI CH'ENTRATE.

10 Queste parole di colore oscuro
vid' io scritte al sommo d'una porta;
per ch' io: «Maestro, il senso lor m'è duro».

Inferno III, 1-3
La Commedia, Inferno. Min. lombarda - prima metà del sec. XV - (Imola, Biblioteca Comunale - Ms. 32 - f. 4 v)

13. Ed egli, da persona perspicace (*accorta*) qual era: « A questo punto occorre abbandonare ogni esitazione (*sospetto*): ogni forma di pusillanimità (*viltà*) deve ora sparire (*sia morta*).

16. Siamo giunti dove ti dissi che avresti veduto le anime doloranti che hanno perduto la speranza di vedere Dio (*c'hanno perduto il ben dell'intelletto*) ».

*Il ben dell'intelletto*: secondo Aristotile, il vero e, quindi, la verità suprema, Dio.

19. E dopo avermi preso per mano con volto sereno, sì che ne fui rinfrancato (*ond'io mi confortai*), mi fece entrare nel mondo al quale i vivi non possono accedere (*segrete cose*).

22. Ivi echeggiavano nell'aria senza luce (*aere sanza stelle*) gemiti, pianti e acuti lamenti (*alti guai*), tanto che (udendoli) per la prima volta (*al co-*

13 Ed elli a me, come persona accorta:
«Qui si convien lasciare ogni sospetto;
ogni viltà convien che qui sia morta.

16 Noi siam venuti al loco ov' io t'ho detto
che tu vedrai le genti dolorose
c'hanno perduto il ben dell' intelletto».

19 E poi che la sua mano alla mia pose
con lieto volto, ond' io mi confortai,
mi mise dentro alle segrete cose.

22 Quivi sospiri, pianti e alti guai
risonavan per l'aere sanza stelle,
per ch' io al cominciar ne lagrimai.

25 Diverse lingue, orribili favelle,
parole di dolore, accenti d'ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle

28 facevano un tumulto, il qual s'aggira
sempre in quell'aura sanza tempo tinta,
come la rena quando turbo spira.

*minciar*) ne piansi.

25. Differenti (*diverse*) lingue, orribili pronunce (*favelle*), espressioni di dolore, esclamazioni (*accenti*) di rabbia, grida acute e soffocate (*voci alte e fioche*), miste (con *elle*) al percuotersi delle mani l'una contro l'altra

28. creavano nell'aria buia (*tinta*), priva di tempo, una confusione eternamente vorticante (*s'aggira*), così come (rapida vortica) la sabbia quando soffia un vento turbinoso (*quando turbo spira*).

---

Il Mazzoni ha ravvisato una suggestiva rispondenza tra il contenuto di questa similitudine e la sua struttura sintattica: "La rena si avvolge a spirale crescendo rapida dall'inerzia al moto culminante, per quindi ricadere dal moto culminante all'inerzia: non altrimenti troviamo nella descrizione del Poeta un salire dal meno al più, e un ridiscendere dal più al meno".

**Inferno III, 16-18**
"Giudizio universale" del Beato Angelico (c. 1387-1455) - (particolari).
(Firenze, Museo San Marco)

Inferno III, 46-48
La Commedia, Inferno.
Min. fiorentina - seconda metà del sec. XIV - (Parigi, Biblioteca Nazionale - Ms. It. 74 - f. 9 r)

31 E io ch'avea d'orror la testa cinta,
dissi: «Maestro, che è quel ch' i' odo?
e che gent'è che par nel duol sì vinta?»

34 Ed elli a me: «Questo misero modo
tengon l'anime triste di coloro
che visser sanza infamia e sanza lodo.

37 Mischiate sono a quel cattivo coro
delli angeli che non furon ribelli
né fur fedeli a Dio, ma per sé foro.

40 Caccianli i ciel per non esser men belli,
né lo profondo inferno li riceve,
ch'alcuna gloria i rei avrebber d'elli».

43 E io: «Maestro, che è tanto greve
a lor, che lamentar li fa sì forte?»
Rispuose: «Dicerolti molto breve.

46 Questi non hanno speranza di morte,
e la lor cieca vita è tanto bassa,
che 'nvidiosi son d'ogni altra sorte.

49 Fama di loro il mondo esser non lassa;
misericordia e giustizia li sdegna:
non ragioniam di lor, ma guarda e passa».

52 E io, che riguardai, vidi una insegna
che girando correva tanto ratta,
che d'ogni posa mi parea indegna;

31. E io che avevo la testa attanagliata (*cinta*) dall'orrore, esclamai: «Maestro, che significano queste grida? che gente è questa, che appare così sopraffatta dal dolore (*nel duol si vinta*)?»

34. E Virgilio: «Questa infelice condizione (*modo*) è propria (*tengon*) delle anime spregevoli (*triste*) di quelli che vissero senza meritare nè biasimo nè lode (*sanza infamia e sanza lodo*).

Gli ignavi non possono, a rigore, essere inclusi fra i dannati, non avendo essi trasgredito in modo esplicito la legge morale. Questo è il motivo per cui Dante li colloca al di qua del fiume Acheronte, in quel vestibolo dell'inferno che l'autore dell'*Eneide* aveva assegnato agli insepolti.
Ma la concezione eroica ed intransigente che il Poeta ha del nostro compito in terra, conferisce alla sua parola vigore eccezionale nell'atto in cui li addita alla nostra riprovazione. Così ha osservato il Croce: "la vera loro punizione sono i versi che li fustigano in eterno: *questi sciaurati, che mai non fur vivi...; che visser senza infamia e senza lodo...; a Dio spiacenti ed a nimici sui...; che fece per viltate il gran rifiuto...; non ragioniam di lor, ma guarda e passa*".
Il disprezzo di Dante per coloro che per viltà si astennero dall'agire, disprezzo che il Poeta manifesta con estrema violenza, "è correlativo alla simpatia, in lui così viva sempre, per i magnanimi, per coloro cioè che, in bene o in male, seppero imprimere una potente impronta nella storia del loro tempo" (Sapegno).

37. Sono mescolate alla malvagia schiera (*coro*) degli angeli che (in occasione della rivolta di Lucifero) non si ribellarono né rimasero fedeli a Dio, ma fecero parte a sé.

40. Perché il loro splendore non ne sia offuscato (*per non esser men belli*), i cieli li tengono lontani da sé, né in sé li accoglie la voragine infernale, perché i colpevoli (gli angeli che parteggiarono per Lucifero) avrebbero di che vantarsi rispetto ad essi (*d'elli*)».

43. Ed io: «Maestro, cosa riesce loro così insopportabile (*greve*), da farli prorompere in così disperati (*forte*) lamenti?» Rispose: «Te lo dirò in pochissime parole (*molto breve*: molto brevemente).

46. Costoro non possono sperare in un completo annullamento del loro essere (cioè nella *morte* dell'anima) e (d'altra parte) la loro vita senza scopo (*cieca*) è tanto miserabile (*bassa*), da renderli invidiosi di qualsiasi altro destino.

49. Il mondo non lascia sussistere alcun ricordo (*fama*) di loro: Dio non li degna né della sua pietà (*misericordia*) né di una sentenza di condanna (*giustizia*): non parliamo di loro, ma osserva e va oltre ».

52. E io, guardando con maggiore attenzione (*che riguardai*), scorsi un vessillo (*insegna*) che girava correndo così velocemente (*tanto ratta*), da sembrare incapace (*indegna*) di una qualsiasi forma di quiete (*posa*);

55. e dietro ad esso avanzava una tale moltitudine (*sì lunga tratta di gente*), quale mai avrei immaginato fosse stata annientata (*disfatta*) dalla morte.

---

Le pene dell'inferno e del purgatorio riflettono, nella *Divina Commedia*, la razionalità della giustizia divina. Tra esse e il peccato che colpiscono c'è sempre una stretta relazione, il cosiddetto contrappasso: questa punizione in alcuni casi si manifesta per analogia, in altri, invece, per contrapposizione, come qui, per gli ignavi. "... indegno di riposo è chi non milita, chi non arrischia, chi non combatte. Dopo la vittoria ci si riposa, e dopo la sconfitta; o anche dopo il cammino: e costoro non vollero vincere, temerono di perdere, non si mossero mai. Vadano dunque eternamente, cammmando rapidi, senza saper neppure quale insegna sia quella che li precede; e poi che per nulla mai si scaldarono, prorompano ora in accenti d'ira; poi che per nulla mai gemerono, versino ora lamenti e lagrime; poi che per nulla mai rischiarono una goccia di sangue, stillino sangue. Lagrime e sangue, che furono da loro negati al servigio delle cause umane, e di quella di Dio, scendano a impinguare i vermi che brulicano ai loro piedi con tormentoso fastidio" (Mazzoni).

L'infinità moltitudine degli ignavi riecheggia, qui, un passo della Sacra Scrittura: "Degli stolti il numero è infinito" (*Ecclesiaste* I, 15). Scrive il Momigliano: "il mondo, dunque, secondo Dante è fatto soprattutto di ignavi, di una folla amorfa e grigia, su cui emergono quelli che vivono con infamia o con lode".

58. Dopo aver ravvisato qualcuno nella folla, vidi e riconobbi (*conobbi*) l'anima di colui che per pusillanimità rifiutò il trono papale (*fece per viltà il gran rifiuto*).

---

L'eremita Pier da Morrone, eletto papa

nel 1294 col nome di Celestino V, dopo cinque mesi rinunciò al pontificato.
Gli succedette, sulla cattedra di Pietro, Bonifacio VIII, il quale, nel conflitto divampato a Firenze fra le due fazioni dei Guelfi, i Bianchi e i Neri, favorì questi ultimi. In seguito al prevalere dei Neri, Dante, che era andato a Roma in missione ufficiale presso il papa, non poté più tornare nella sua città (1302).

61. Compresi allora d'un tratto (*incontanente*) e fui sicuro che questa era la turba dei vili (*cattivi*), sgraditi a Dio non meno che ai suoi nemici (i diavoli).

64. Questi miserabili, che vissero come se non fossero vivi (in quanto non seppero affermare la loro personalità), erano nudi, continuamente punti (*stimolati*) da mosconi e da vespe che si trovavano lì.

67. Esse rigavano il loro volto di sangue, che, misto a lagrime, era succhiato (*ricolto*) ai loro piedi da vermi nauseabondi (*fastidiosi*).

70. E dopo aver spinto il mio sguardo più in là, vidi sulla riva di un gran fiume una folla (*genti*); perciò interpellai Virgilio: « Maestro, consentimi

73. di apprendere chi sono queste genti, e quale consuetudine (*costume*) le fa apparire così ansiose di passare sull'altra riva (*trapassar*), come intravedo attraverso (*per*) la debole luce ».

---

Osserva il Momigliano, a proposito della scena che qui inizia: "Il tema direttivo della seconda parte del canto è questa lividità sconfinata e minacciosa, dentro cui s'inquadra così bene l'immagine autunnale delle anime che si staccano dalla riva come foglie

**Inferno III, 37-39**
**La caduta degli angeli ribelli nella grandiosa rappresentazione di Pol e Jean de Limbourg.**

---

**"Très riches heures du duc de Berry" - a. 1416. (Chantilly, Museo Condé - Ms. 65 - f. 64 v)**

morte dall'albero. Tutta la vita della scena spira dalla *livida palude*, da questa tinta, da questo tragico barlume dell'orizzonte, che Dante accenna solo e che pure si stende dovunque come il colore che evapora naturalmente da quell'affollarsi di dannati che hanno lasciato *ogni speranza*. Perfino il terremoto che chiude il canto, è in armonia con quella tinta di corruccio che ne domina lo sfondo".

76. Virgilio mi rispose: «Le cose ti saranno (*fier*) note (*conte*: conosciute) quando fermeremo i nostri passi presso il doloroso fiume (*trista riviera*) Acheronte ».

79. Allora, con gli occhi abbassati per la vergogna, temendo che il mio discorso gli riuscisse fastidioso (*grave*), cessai di parlare (*del parlar mi trassi*) finché arrivammo al fiume.

---

Questo, come altri atteggiamenti di umiltà di Dante nei confronti del maestro, rischia di apparire eccessivo rispetto al motivo che lo ha determinato, se lo si limita al suo significato più ovvio.
In realtà, Virgilio, nelle prime due cantiche, non è un personaggio al pari degli altri, come d'altronde non è nemmeno solo un'allegoria, un semplice simbolo. Per capire il rapporto che si stabilisce nel corso del poema tra Dante e Virgilio, occorre tener presente che in quest'ultimo si incarnano, per Dante, le più eccelse qualità della poesia, quasi un traguardo di perfezione nella cui contemplazione egli si perde. Non si tratta di un sovrassenso meccanicamente imposto alla lettera (come potrebbe essere la ragione, o la filosofia, o - sul piano politico - l'idea imperiale, cui di volta in volta la figura di Virgilio è stata ricondotta, con scrupolo forse eccessivo, dagli interpreti), ma di un senso più vasto del significato letterale, che da quest'ultimo continuamente trabocca. La trascendenza come poesia: ecco quello che il personaggio di Virgilio incarna agli occhi di Dante. Il poeta latino - avverte il Montanari - "è la persona viva che ha rivelato a Dante il più alto valore della poesia: di una poesia che sia capace di assorbire nella propria forma non solo la ragione umana che si esercita sulle cose visibili, ma l'aspirazione dell'uomo a varcare le soglie di quel cammino invisibile senza del quale l'uomo non può raggiungere il suo ultimo destino". Solo un sentimento religioso può dettare parole come quelle che la reverenza per il maestro ha ispirato a Dante.

82. E (dopo essere qui giunti) ecco dirigersi alla nostra volta, su un'imbarcazione, un vecchio, canuto (*bianco per antico pelo*), che gridava: « Sventura a voi, anime malvage (*prave*)!

55 e dietro le venìa sì lunga tratta
di gente, ch' io non averei creduto
che morte tanta n'avesse disfatta.

58 Poscia ch' io v'ebbi alcun riconosciuto,
vidi e conobbi l'ombra di colui
che fece per viltà il gran rifiuto.

61 Incontanente intesi e certo fui
che questa era la setta de' cattivi,
a Dio spiacenti ed a' nemici sui.

64 Questi sciaurati, che mai non fur vivi,
erano ignudi, stimolati molto
da mosconi e da vespe ch'eran ivi.

67 Elle rigavan lor di sangue il volto,
che, mischiato di lagrime, ai lor piedi
da fastidiosi vermi era ricolto.

70 E poi ch'a riguardare oltre mi diedi,
vidi genti alla riva d'un gran fiume;
per ch' io dissi: «Maestro, or mi concedi

73 ch' i' sappia quali sono, e qual costume
le fa di trapassar parer sì pronte,
com' io discerno per lo fioco lume».

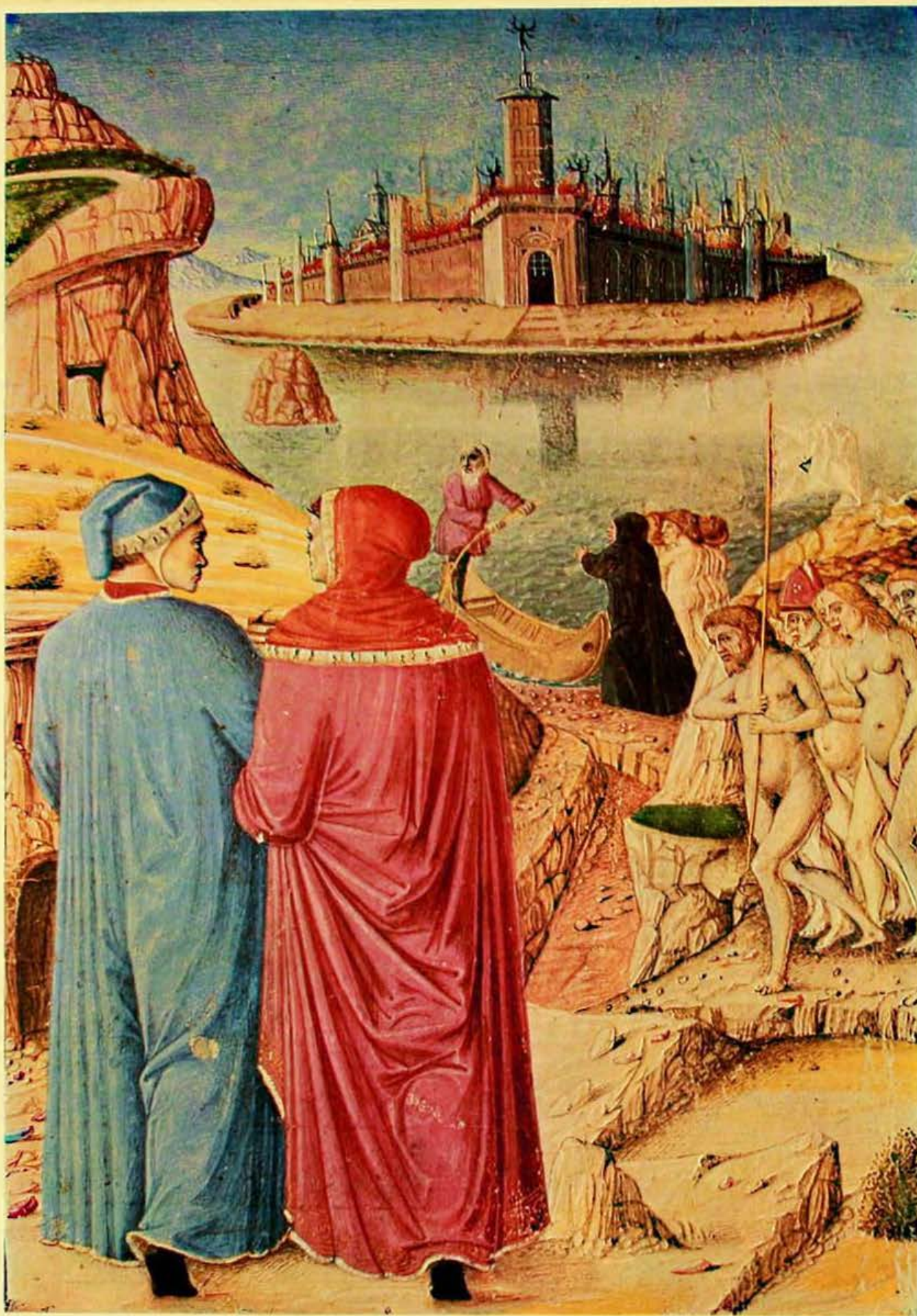
76 Ed elli a me: «Le cose ti fier conte
quando noi fermerem li nostri passi
sulla trista riviera d'Acheronte».

79 Allor con li occhi vergognosi e bassi,
temendo no 'l mio dir li fosse grave,
infino al fiume del parlar mi trassi.

82 Ed ecco verso noi venir per nave
un vecchio, bianco per antico pelo,
gridando: «Guai a voi, anime prave!

**Inferno III, 59-60**

**Da "Vaticinia de Pontificibus Romanis" di Gioacchino da Fiore: la figura di Celestino V. Min. dell'Italia settentrionale - inizio del sec. XVI - (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Ross. 374 - f. 4 r)**

Inferno III, 82-84
La Commedia, Inferno.
Min. ferrarese - a. 1474-1482.
(Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Urb. Lat. 365 - f. 6 v)

85. Non illudetevi di poter più vedere il cielo: vengo per traghettarvi sull'altra riva nel buio eterno, nel fuoco e nel ghiaccio.

88. E tu che, ancora in vita, ti trovi con loro (*se' costì*), allontanati (*pàrtiti*) dalla turba dei già morti ». Ma dopo aver visto che non me n'andavo,

91. continuò: « Attraverso vie e luoghi di imbarco (*porti*) diversi giungerai alla riva (*piaggia*), che non è questa, da dove sarai traghettato (*per passare*): una barca più leggiera (*più lieve legno*) ti dovrà trasportare ».

---

Caronte è il primo dei custodi infernali che i due poeti incontrano nel loro viaggio. La sua figura è desunta, come altre della prima cantica, dal libro VI dell'*Eneide*, in cui è narrata la discesa di Enea nell'oltretomba. Ma su qualunque argomento Dante si soffermi, sia esso tratto dall'osservazione diretta della realtà o invece rivissuto sulle pagine degli autori a lui cari, gli imprime i tratti della sua poesia: essenzialità, concisione, vigore drammatico ed espressivo. A proposito dei mostri passati dalla mitologia classica nell'inferno dantesco, il Momigliano osserva: "hanno tutti un'imponenza che, fusa con l'aspetto minaccioso e mostruoso, tradisce in questi guardiani sotterranei la espressione d'una potenza superiore intesa a flagellare il regno del peccato. Tutti hanno una gagliarda, quasi tutti una monumentale, violenza di atteggiamenti e di movimenti, e condensano in sé la disperata vitalità che è il carattere dominante dell'*Inferno*".

Caronte sa che Dante è destinato a salvarsi: l'anima del Poeta, dopo la morte del suo corpo, sarà tra quelle che si raccoglieranno alla foce del Tevere, per essere trasportate in purgatorio da un *vasello snelletto e leggiero* (*Purgatorio* II, 41), ossia dal *più lieve legno* cui accenna Caronte.

94. E Virgilio gli disse: « Non te n'avere a male, o Caronte: si vuole così là dove si può fare tutto ciò che si vuole (è la decisione divina presa nel cielo Empireo, dove tutto ciò che è voluto può avere immediata attuazione), e non chiedere altro ».

---

*Vuolsi così colà dove si puote*: Dante non nomina mai Dio parlando con i custodi infernali, ma la perifrasi è esplicita nell'indicare Colui che ha decretato il suo viaggio nell'al di là.
Un motivo più intimamente poetico può tuttavia rendere ragione di questa formula, che verrà ripetuta tale quale o con lievi modifiche in occasione di altri incontri con i guardiani infernali. "Se infatti Virgilio avesse risposto semplicemente che questo era voluto da Dio, Caronte non sarebbe stato colpito come da quel tortuoso intrico di parole, che lo circuiscono tremende e misteriose, incidendo, ossessionanti, la volontà e la potenza del Cielo..." (Grabher)
Il Sapegno scorge invece in questo procedimento "un certo schematismo e una certa meccanicità d'invenzione", destinati a sparire col progressivo maturare, in senso drammatico e mosso, dell'arte del Poeta.

97. Da questo istante si calmarono le gote ricoperte di fluente barba (*lanose*) del traghettatore del buio fiume (*livida palude*: livido è, per antonomasia, il colore della morte), che aveva intorno agli occhi cerchi (*rote*) di fuoco.

---

*Quinci fuor quete le lanose gote*: Caronte ha cessato di parlare. Dante non si sofferma tanto sull'aspetto auditivo di questo silenzio, quanto su quello visivo. "Infatti le parole di Caronte, nella loro violenza, specialmente iniziale (*guai a voi* ecc.) hanno scomposto la plastica di quel volto, facendo sobbalzare l'antica e copiosa canizie. Appena Caronte tace, ciò che più colpisce Dante, fisso con stupore e terrore nel volto del vecchio, è il ricomporsi del volto stesso, nella sua compostezza plastica. Ecco perché il Poeta dice: *fuor quete le lanose gote*; e *lanose*, richiamando il vello degli animali, aggiunge qualcosa di bestiale a quella che, nel Caronte virgiliano, è solo una « abbondante, incolta canizie »." (Grabher)

85 Non isperate mai veder lo cielo:
i' vegno per menarvi all'altra riva
nelle tenebre etterne, in caldo e 'n gelo.

88 E tu che se' costì, anima viva,
pàrtiti da cotesti che son morti».
Ma poi che vide ch' io non mi partiva,

91 disse: «Per altra via, per altri porti
verrai a piaggia, non qui, per passare:
più lieve legno convien che ti porti».

94 E 'l duca lui: «Caròn, non ti crucciare:
vuolsi così colà dove si puote
ciò che si vuole, e più non dimandare».

97 Quinci fuor quete le lanose gote
al nocchier della livida palude,
che 'ntorno alli occhi avea di fiamme rote.

100. Ma quelle anime, che erano affrante (*lasse*) e inermi (*nude*), trascolorarono e batterono i denti, non appena (*ratto che*) ebbero udite le crudeli parole:

103. maledicevano Dio e i loro genitori (*parenti*), il genere (*spezie*) umano e il luogo e il tempo (in cui erano state generate) e l'origine della loro stirpe (*'l seme di lor semenza*) e della loro nascita.

---

La bestemmia è, tra le manifestazioni dei dannati, forse la più tipica. Privati della possibilità del pentimento, all'ingresso dell'inferno, essi sfogano, in questa incalzante e grandiosa maledizione, che ha per oggetto il creato nei suoi principii di vita e di generazione (*Dio e lor parenti... e 'l seme*), la loro rabbia cieca e impotente.
Ma la bestemmia solo apparentemente può sembrare in loro una manifestazione di rivolta: in realtà essi, come automi, riflettono una volontà che li trascende, glorificano, sia pure negativamente, Colui che le loro imprecazioni invano bersagliano.
"Il dannato stesso è parola di Dio, esercita un *ministerium*, è inviato al vivente per ammonizione salvifica." (Montanari)
Qui, sulla riva dell'Acheronte, i reprobi sono impazienti di varcare la *livida palude*. La paura che incutono in essi i prossimi tormenti infernali è vinta dal desiderio di eseguire i comandi di Chi giustamente li ha dannati, e perciò ogni bestemmia, pronunciata da loro, assume tragici riflessi.

106. Poi si adunarono tutte insieme, piangendo dirottamente, sulla riva del fiume del male (*malvagia*) che aspetta tutti coloro che non temono Dio.

109. Il demonio Caronte, con occhi fiammeggianti (*di bragia*), facendo loro segni, le accoglie tutte (nella barca); percuote col remo chiunque tarda (*s'adagia*) (ad obbedirgli).

---

*Caron dimonio, con occhi di bragia*: il virgiliano "*stant lumina flamma*" (*Eneide* VI, 300) - precedentemente riprodotto da Dante (*che 'ntorno alli occhi avea di fiamme rote*) "con una di quelle immagini stilizzate, quasi di pittura pregiottesca, che erano dello stile lirico" (Sapegno) - viene qui interpretato nel senso di una più intensa espressività e di un maggiore realismo: *con occhi di bragia*. Domina su tutta la scena il muto cenno del nocchiero, che basta

100 Ma quell'anime, ch'eran lasse e nude,
cangiar colore e dibattieno i denti,
ratto che 'nteser le parole crude:

103 bestemmiavano Dio e lor parenti,
l'umana spezie e 'l luogo e 'l tempo e 'l seme
di lor semenza e di lor nascimenti.

106 Poi si raccolser tutte quante inseme,
forte piangendo, alla riva malvagia
ch'attende ciascun uom che Dio non teme.

109 Caron dimonio, con occhi di bragia,
loro accennando, tutti li raccoglie;
batte col remo qualunque s'adagia.

112 Come d'autunno si levan le foglie
l'una appresso dell'altra, fin che 'l ramo
vede alla terra tutte le sue spoglie,

115 similemente il mal seme d'Adamo
gittansi di quel lito ad una ad una,
per cenni come augel per suo richiamo.

118 Così sen vanno su per l'onda bruna,
e avanti che sien di là discese,
anche di qua nuova schiera s'auna.

121 «Figliuol mio», disse 'l maestro cortese,
«quelli che moion nell'ira di Dio
tutti convegnon qui d'ogni paese:

da solo a far salire le anime nella barca.

112. Come in autunno le foglie si staccano l'una dopo l'altra (dal ramo), finché questo vede sparsa a terra tutta la sua veste (*spoglie*) frondosa.

115. allo stesso modo la corrotta progenie (*mal seme*) di Adamo si precipita da quella riva, anima dopo anima, a un cenno (di Caronte), come il falco (*augel*) al richiamo (del falconiere).

La similitudine delle foglie che si staccano dall'albero è già in Virgilio (*Eneide* VI, 305-312), a significare la sterminata turba dei defunti. Dante la ricrea conterendole movimento drammatico e un che di ineluttabile (*come augel per suo richiamo*) che sottolinea la perdita, nei trapassati, di qualsiasi forma di libero arbitrio. La similitudine in Dante, pur nella sua immediatezza e nel suo realismo, si carica sempre di accenti morali.

118. Avanzano così sull'acqua buia, e prima che questa moltitudine sia sbarcata sulla riva opposta, un'altra (*nuova*) già s'accalca nel punto d'imbarco.

121. « Figlio mio », spiegò cortesemente Virgilio, « tutti coloro che muoiono in stato di peccato (*nell'ira di Dio*) si radunano qui (venendo) da ogni luogo della terra:

**Inferno III, 117**

**Nel miniaturista come nel poeta l'attenta e amorosa osservazione del reale trasforma in momento lirico il tema della caccia col falcone caro a tutto il '200.**

**"Traité de fauconnerie" di Federico II di Hohenstaufen.**
**Min. di Simon d'Orliens - fine del secolo XIII - (Parigi, Biblioteca Nazionale - Ms. Fr. 12.400 - f. 135 r)**

124 e pronti sono a trapassar lo rio,
chè la divina giustizia li sprona,
sì che la tema si volve in disio.

127 Quinci non passa mai anima bona;
e però, se Caron di te si lagna,
ben puoi sapere ormai che 'l suo dir sona».

130 Finito questo la buia campagna,
tremò sì forte, che dello spavento
la mente di sudore ancor mi bagna.

133 La terra lagrimosa diede vento,
che balenò una luce vermiglia
la qual mi vinse ciascun sentimento;

136 e caddi come l'uom che 'l sonno piglia.

Inferno III, 125-126
"Psalterium".
Min. dell'Italia settentrionale - sec. X - (Vercelli, Biblioteca Capitolare - Ms. 62 - f. 134 v)

124. e sono (spiritualmente) disposti a varcare il fiume (*lo rio*), poiché la giustizia di Dio li stimola, in modo che il timore (delle pene) si converte in loro nel desiderio (di affrontarle).

127. Di qui non passano mai anime virtuose; e perciò (*però*), se Caronte si lamenta della tua presenza, puoi ben comprendere ormai quale significato hanno le sue parole (*che 'l suo dir sona*).»

130. Appena Virgilio ebbe finito di parlare, la terra (*campagna*) buia tremò con tanta violenza, che il ricordo (*la mente*: la memoria) dello spavento provato m'inonda ancora di sudore.

133. Dalla terra bagnata dalle lagrime dei dannati (*lagrimosa*) uscì un vento, che si convertì in un lampo sanguigno (*che balenò una luce vermiglia*) il quale mi fece perdere i sensi (*mi vinse ciascun sentimento*);

Nel Medioevo si credeva che i terremoti fossero provocati da masse aeriformi compresse nelle viscere della terra. L'origine dei lampi era attribuita al subitaneo erompere di vapori.

136. e caddi come chi cede al sonno.

# nferno, Canto IV

*Un tuono fragoroso risveglia Dante dal sonno in cui era caduto sulla riva dell'Acheronte. Egli si guarda intorno e si accorge di trovarsi sull'orlo della voragine infernale, buia e profonda. È preso da timore nel vedere che Virgilio impallidisce, ma il maestro lo rassicura: il suo pallore non è dovuto a spavento, ma a pietà per la sorte dei dannati.*

*Entrati nel primo cerchio infernale, che è costituito dal limbo, i due poeti odono i sospiri delle anime di coloro che vissero una vita virtuosa senza aver ricevuto il battesimo. Per non essere state cristiane, non possono ascendere al paradiso; d'altra parte, non avendo in sé altra macchia se non il peccato di Adamo, non sono sottoposte a tormenti: la loro pena è tutta spirituale: vivono nel desiderio, mai appagato, di vedere Dio.*

*Quattro spiriti si fanno incontro ai poeti: sono le anime di Omero, Orazio, Ovidio e Lucano, venute a rendere onore a Virgilio. Esse salutano benevolmente Dante e l'accolgono nella loro schiera. I sei camminano insieme, discorrendo, e giungono in un luogo luminoso, ai piedi di un castello difeso da sette cerchi di mura e da un corso d'acqua, che essi attraversano come se fosse terraferma. Dopo aver varcato, passando per sette porte, il settemplice giro di mura, il gruppo dei sei poeti arriva in un prato verdissimo e fresco. Da un'altura Virgilio indica a Dante alcuni tra i più nobili spiriti dell'antichità e del Medioevo non cristiano.*

*I due si separano quindi dai loro accompagnatori e, lasciato il limbo, giungono nuovamente in un luogo privo di luce.*

## INTRODUZIONE CRITICA

Tra la squallida miseria degli ignavi e la bufera, *che mai non resta*, che travolge nel canto quinto i lussuriosi, il limbo inserisce una pausa di cogitabondo silenzio, di rassegnata mestizia. Il Tommaseo vedeva in esso qualcosa "della serena aura della seconda cantica". E infatti la spiritualità della pena che affligge le anime del limbo, la compostezza dignitosa o solenne dei loro modi, la manifestazione della loro malinconia, così discreta e lontana da ogni forma di drammatico rilievo, concorrono a fare del canto terzo un capitolo a sé nel discorso lirico e narrativo dell'*Inferno*.

Una funzione analoga, di sereno intermezzo, aveva avuto, tra gli incubi dell'incontro con le tre fiere e l'ingresso nel regno dei morti, il « prologo in cielo » del canto secondo.

Ma la raffigurazione del limbo è forse più interessante, perché qui Dante, scostandosi dall'opinione dei teologi, attribuisce una condizione di privilegio a coloro che in terra hanno vissuto rettamente al di fuori della fede, e una condizione di privilegio ancora più grande a coloro che hanno nobilitato l'umana natura per altezza d'ingegno e di opere.

Il De Sanctis ha visto nel limbo dantesco, paradossalmente, un'espressione di fondamentale laicità: "Qui nel limbo la mancanza di fede è un semplice accessorio, e l'interesse è tutto nel valore intrinseco dell'uomo, come essere vivo, come forza. Dio ha lo stesso criterio poetico, e dà ad alcuni un luogo distinto, non per la loro maggiore bontà, ma per la fama che loro acquistò in terra la grandezza dell'ingegno e delle opere. Concetto poco ascetico e poco ortodosso; ma Dio si fa poeta con Dante, e gli fabbrica un eliso pagano, un Pantheon di uomini illustri".

E certo è significativo che Dante, dopo aver collocato gli ignavi all'ingresso dell'inferno, formulando nei loro confronti un giudizio nuovo e personale rispetto alla dottrina teologica del suo tempo, celebri qui con tanto fervore gli « infedeli negativi » e li isoli, in un clima di sereno oltretomba virgiliano (ma, come ha notato un critico, la classicità dell'episodio rivive in forme ancora tipicamente medievali), sotto una cupola di luce, quasi a rendere tangibile, concreta, la luce intellettuale che intorno a sé, in vita, diffusero i grandi spiriti dell'antichità.

Ma il pensiero di Dio informa di sé la sostanza del canto, qui non meno che altrove nell'*Inferno*. Sostenere che nel limbo la mancanza di fede sia un semplice accessorio, vuol dire precludersi la possibilità di cogliere la poesia del canto nei suoi motivi più profondi, nella sua tonalità più genuina. È vero che qui Dio non è visto, come in tutto il resto della prima cantica, in una forma di intervento attivo, come giustizia vindice, riparatrice dei torti. Ma, nei sospiri che fanno tremare l'aria, Egli è presente come un Bene irraggiungibile.

Non diversamente, nella speculazione del *maestro di color che sanno*, Aristotile, il Motore Primo, immobile nella sua perfezione, aveva rappresentato, per gli esseri, la direzione costante del loro movimento.

Il tono elegiaco di queste pagine ha qui la sua motivazione: in questa lontananza da Dio, non scelta, non voluta, ma subìta come un destino, nella imperscrutabilità dei suoi disegni, nella rinuncia ad interrogarli. Le anime del limbo, di fronte al mistero, chinano la fronte, si raccolgono in un sommesso meditare.

Sulle terzine iniziali in cui, per bocca del maestro, Dante manifesta la sua angoscia per la sorte dei dannati, grava ancora la cupa atmosfera del canto precedente, ma poi via via la sua parola si rasserena fino ad esaltarsi nella scena dell'incontro con i quattro massimi poeti dell'antichità e nella celebrazione della grandezza umana. Grandezza insufficiente, perché non illuminata dalla Grazia, grandezza nobilmente accorata per questa mancanza non sua, grandezza consapevole di aver operato rettamente nei limiti che le erano stati concessi. Si è parlato per Dante di "umanesimo cristiano", e certo in lui la fede non nega il sapere e l'azione, come nelle forme più radicali del pensiero dei mistici, ma anzi li integra e li consacra, conferendo loro una validità assoluta.

Nel limbo, tuttavia, questo momento umanistico, che ricollega il Dante della *Commedia* al Dante del *Convivio*, assertore entusiasta della superiorità culturale dei Greci e dei Latini, ha una linea di sviluppo ancora prevalentemente decorativa. Il significato della grandezza degli antichi non è approfondito oltre la presentazione, tutt'altro che fredda, ma sommaria e tradizionalmente atteggiata, del tipo ideale del « saggio ».

L'*angoscia delle genti*, che fa impallidire Virgilio all'inizio del canto, rivela una più commossa aderenza della parola al tema trattato che non la *filosofica famiglia* o il *nobile castello*.

In questa seconda parte del canto, dove una scenografia composita ed illustre rivive in particolari di fanciullesco candore (quasi ad alleviare, portandolo sul piano delle nobili favole, un motivo di perplessità e di smarrimento, un tema destinato ad essere affrontato con più maturo impegno in altri luoghi del poema), "ammirazione, riverenza, malinconia sono sentimenti accennati, ma non rappresentati" (Croce).

Eppure, se teniamo conto che, come per la scena del traghetto delle anime nel canto precedente, anche qui il Poeta si è ispirato all'*Eneide*, l'episodio dell'incontro con i grandi dell'antichità e la descrizione del *nobile castello* ci consentono di rilevare alcune delle caratteristiche più avvincenti dell'arte di Dante: ad esempio, rispetto alla solennità sorvegliatissima del modello latino, un'adesione più diretta e cordiale ai dati della leggenda, una familiarità più dimessa e fiduciosa nella presentazione dei grandi nomi a lui cari, un entusiasmo per i valori della ragione che nessun dubbio ancora è riuscito ad incrinare.

# Canto IV

Inferno IV, 7-12
Min. del sec. XIV-XV. (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Vat. Lat. 4776 - f. 39 r)

1 Ruppemi l'alto sonno nella testa
un greve truono, sì ch'io mi riscossi
come persona ch'è per forza desta;

4 e l'occhio riposato intorno mossi,
dritto levato, e fiso riguardai
per conoscer lo loco dov'io fossi.

7 Vero è che 'n sulla proda mi trovai
della valle d'abisso dolorosa
che truono accoglie d'infiniti guai.

10 Oscura e profonda era e nebulosa
tanto che, per ficcar lo viso a fondo,
io non vi discernea alcuna cosa.

1. Un cupo tuono interruppe il profondo (*alto*) sonno nella mia testa, così che ripresi coscienza come una persona che è destata violentemente;

---

*Un greve truono*: quasi tutti gli interpreti moderni respingono l'identificazione del *greve truono* con il *truono... d'infiniti guai* del verso 9. Mentre il primo, per svegliare Dante, deve avere un carattere di subitaneità, il secondo è continuo, ininterrotto. "Inoltre, il prodigio atmosferico del lampo, che provoca l'immediato addormentamento di Dante, richiede - allegoricamente e poeticamente - un altro prodigio, laddove il preteso fragore infernale sarebbe uno stato di fatto normale, permanente e invariabile." (Chimenz)
Gli antichi hanno visto, tanto nel lampo che addormenta il Poeta alla fine del canto precedente quanto nel fruono che qui lo ridesta, due manifestazioni della Grazia (in particolare della Grazia illuminante, in relazione al bagliore improvviso che rischiara le tenebre infernali: *balenò una luce vermiglia*: *Inferno* canto III, 133-134), la quale dapprima assopisce la concupiscenza del Poeta e poi lo risveglia nella condizione di giudicare rettamente i propri peccati.

4. allora (*e*), levatomi in piedi, volsi intorno gli occhi riposati, e guardai attentamente (*fiso*) per rendermi conto del luogo dove ero.

7. Il fatto è che mi trovai sul margine (*proda*) della profonda voragine (*valle d'abisso*) del dolore, che in sé contiene (*accoglie*) il fragore (*truono*) di innumerevoli lamenti (*guai*).

---

*Vero è che*: l'espressione è meno prosaica di quanto a una prima lettura può apparire: infatti essa "conserva in parte l'originario valore di attestazione solenne, e sta spesso a sottolineare la stranezza o l'importanza della *verità* rappresentata o asserita" (Sapegno).
*Che truono accoglie d'infiniti guai*: non esprime una reale sensazione del Poeta in quel momento, ma è una perifrasi per indicare l'inferno, in una sua qualità permanente. Le grida dei dannati, tuttavia, cominceranno a farsi sentire soltanto a partire dal cerchio dei lussuriosi (*ora incomincian le dolenti note a farmisi sentire*: *Inferno* canto V, 25-26).

10. (La voragine) era buia e profonda e fumosa (*nebulosa*) tanto che, per quanto tentassi di penetrarvi (*per ficcar*) fino in fondo con lo sguardo (*lo viso*), non riuscivo a distinguervi nulla.

13 «Or discendiam qua giù nel cieco mondo»
cominciò il poeta tutto smorto:
«io sarò primo, e tu sarai secondo».

16 E io, che del color mi fui accorto,
dissi: «Come verrò, se tu paventi
che suoli al mio dubbiare esser conforto?»

19 Ed elli a me: «L'angoscia delle genti
che son qua giù, nel viso mi dipigne
quella pietà che tu per tema senti.

22 Andiam, ché la via lunga ne sospigne».
Così si mise e così mi fe' intrare
nel primo cerchio che l'abisso cigne.

25 Quivi, secondo che per ascoltare,
non avea pianto mai che di sospiri,
che l'aura etterna facevan tremare.

28 Ciò avvenìa di duol sanza martìri
ch'avean le turbe, ch'eran molte e grandi,
d'infanti e di femmine e di viri.

31 Lo buon maestro a me: «Tu non dimandi
che spiriti son questi che tu vedi?
Or vo' che sappi, innanzi che più andi,

34 ch'ei non peccaro; e s'elli hanno mercedi,
non basta, perché non ebber battesmo,
ch'è parte della fede che tu credi.

37 E se furon dinanzi al cristianesmo,
non adorar debitamente a Dio:
e di questi cotai son io medesmo.

**Inferno IV, 13-15**

**La Commedia, Inferno. Min. emiliana - sec. XIV - (Roma, Biblioteca Angelica - Ms. 1102 - f. 3 v)**

13. « Ora scendiamo quaggiù nel mondo delle tenebre (*cieco mondo*) » cominciò a dirmi Virgilio, che era impallidito (*tutto smorto*). « io andrò per primo, e tu mi seguirai. »

16 Ed io, che avevo notato il suo pallore (*color*), dissi: « Con quale animo (*come*) potrò seguirti, se tu, che sempre mi infondi coraggio (*suoli... esser conforto*) allorchè sono preso dal timore (*al mio dubbiare*), hai paura? »

19. Ed egli: « La tragica sorte dei dannati (*delle genti che son qua giù*) diffonde sul mio volto (*nel viso mi dipigne*) quel pallore che tu interpret come un

Inferno IV, 28-30

La Commedia, Inferno. Min. emiliana - sec. XIV - (Roma, Biblioteca Angelica - Ms. 1102 - f. 3 v)

e individuano una nuova tonalità: elegiaca, non più tragica.

28. Ciò avveniva a causa del dolore (*duol*) non provocato da tormenti corporali (*sanza martiri*) che colpiva schiere, numerose e folte, di bambini e di donne e di uomini.

---

*D'infanti e di femmine e di viri*: oltre ai bambini non battezzati, si trovano qui le anime di coloro che conobbero e praticarono le quattro virtù cardinali, senza aver avuto conoscenza delle tre virtù teologali; l'unica loro colpa è il peccato originale, retaggio comune del genere umano. San Tommaso sostiene che il peccato originale, ove non si accompagni ad altre manifestazioni peccaminose dovute al libero arbitrio, non riceve nell'al di là una punizione in senso proprio, ma soltanto il «danno» derivante dalla privazione della visione di Dio. Gli adulti virtuosi, morti prima della venuta di Cristo o senza che ne siano giunti a conoscenza, vengono definiti generalmente dai teologi "infedeli negativi". In particolare San Tommaso sostiene che di per sé l'infedeltà negativa non è peccato, ma nega che, ove non soccorra la fede, il peccato originale possa sussistere da solo, senza indurre l'adulto in altri peccati. Soltanto i bambini non battezzati e i patriarchi dell'Antico Testamento sarebbero nella condizione di non avere in sé altro peccato fuorché quello originale. Dante, su questo punto, si allontana dalla tradizione più rigorosa e autorevole, per accogliere nel suo limbo anche gli infedeli negativi adulti, dell'antichità pagana e dello stesso Medioevo, seguaci di altre religioni.

31. Il buon maestro mi disse: «Non mi chiedi che sorta di anime sono queste che si offrono al tuo sguardo? Voglio dunque che tu sappia, prima di procedere oltre (*innanzi che più andi*),

34. che non hanno commesso peccato; e se hanno meriti (*mercedi*), questi non bastano (a redimerli), perché furono privi del battesimo, che è la parte essenziale della fede in cui tu credi.

37. E se vissero (*furon*) prima dell'avvento del Cristianesimo, non adorarono nel modo dovuto Dio (come invece avevano fatto i patriarchi dell'Antico Testamento): e io stesso sono uno di loro.

segno di paura (*che tu per tema senti*).

22. Muoviamoci, poiché il lungo cammino (che dobbiamo percorrere) ci costringe a non perdere tempo (*ne sospigne*)». Dicendo questo (*così*) si avviò e mi fece entrare nel primo cerchio che chiude tutt'intorno il baratro.

---

Virgilio manifesta profonda pietà per quei dannati di cui egli si trova a dividere le sorti. Il pensiero angoscioso delle pene infernali gli fa troncare il discorso: *Andiam, ché la via lunga ne sospigne*. Il poeta latino ha perduto la sicurezza e la baldanza dimostrate nella risposta a Caronte e negli incitamenti a Dante del canto precedente. Un'ombra di tristezza vela le sue parole.

25. Qui, per quel che si poteva arguire dall'udito (*secondo che per ascoltare*), non vi era altra manifestazione di dolore fuorché sospiri (*non avea pianto mai che di sospiri*), che facevano fremere l'atmosfera infernale (*l'aura etterna*).

---

*Sospiri, che l'aura etterna facevan tremare*: questi «sospiri» si contrappongono idealmente all'incomposto bestemmiare delle anime del canto precedente.

40. Per tale mancanza (*difetti*), non per altra colpa (*rio*), siamo esclusi dalla beatitudine (*semo perduti*), e siamo tormentati (*offesi*) in questo soltanto, che viviamo nel desiderio (di conseguire la visione beatifica di Dio) destinato a restare inappagato (*sanza speme*: senza speranza) ».

I chiarimenti che dà qui Virgilio, prevenendo la domanda del suo discepolo e quasi intuendone lo smarrimento, hanno uno sviluppo nobilmente didascalico e si concludono in un verso che sintetizza la condizione degli spiriti privati della visione di Dio. Questo verso, tuttavia, pur nella sua concisione, non ha nulla della tensione drammatica che vibra in altri endecasillabi della *Commedia*, nei quali la compattezza della forma pare venire sfidata dall'urgenza del contenuto. Qui lo svolgimento logico è chiaro, riposato, e il tono sentimentale che ad esso corrisponde è anch'esso sereno, disteso. Se nelle parole di Virgilio c'è nostalgia per il Bene Supremo, dal quale è destinato ad essere per sempre lontano, questa nostalgia non ha nulla di drammatico e si inquadra armoniosamente in quello che deve apparire anzitutto come il discorso di un « saggio ». Solo se si considera questo verso a sé, senza tener conto di quelli che precedono, si può vedere in esso « un verso disperato ». È stato detto che le parole di Virgilio si smorzano, nella definizione dello stato delle anime nel limbo, come in un sospiro. "Ma, come la tristezza di quelle anime è in certo modo placata dalla consolante memoria di una vita terrena vissuta senza peccato e dal confronto con i terribili martiri infernali di cui sono esenti, così quel verso, nel discorso e nel punto del discorso in cui si trova, non esprime più che una dolente, ma composta e consapevole rassegnazione." (Chimenz)

43. Provai un grande dolore nell'udire queste parole, poiché (*però che*) seppi che alti ingegni (*gente di molto valore*) si trovavano in una condizione intermedia fra la disperazione dei dannati e la felicità dei beati (*eran sospesi*) in quell'orlo estremo (*limbo*: qui nel suo significato originario di « lembo ») (della voragine infernale).

La terzina rende esplicito quello che è il sentimento animatore di tutto il canto. Più ancora che di pietà, si tratta di "perplessità della ragione, che al tempo stesso avverte la sua grandezza e la sua insufficienza, allorché non l'assista il lume della Grazia, e alla fine s'arrende, sebbene riluttante, al mistero del dogma" (Sapegno). Il dolore del Poeta per la sorte degli « spiriti magni », qui appena accennato, non è destinato ad assumere neppure in seguito rilievo drammatico. Anzi, nella scena dell'incontro con i poeti, Dante sarà tutto preso da un sentimento opposto e soverchiante: la gioia di potersi trovare in presenza dei grandi che hanno incarnato un ideale di civiltà, da lui giudicato non più raggiungibile.

**Inferno IV, 55-61**

**"Evangeliarium". Min. tedesca della scuola di Reichenau o di Einsiedeln - secolo XI - (Brescia, Biblioteca Queriniana - Ms. F. II. 1 - f. 35 v)**

40 Per tai difetti, non per altro rio,
semo perduti, e sol di tanto offesi,
che sanza speme vivemo in disio».

43 Gran duol mi prese al cor quando lo 'ntesi,
però che gente di molto valore
conobbi che 'n quel limbo eran sospesi.

46 «Dimmi, maestro mio, dimmi, segnore»,
comincia' io per volere esser certo
di quella fede che vince ogni errore:

49 «uscicci mai alcuno, o per suo merto
o per altrui, che poi fosse beato?»
E quei, che 'ntese il mio parlar coperto,

52 rispuose: «Io era nuovo in questo stato,
quando ci vidi venire un possente,
con segno di vittoria coronato.

55 Trasseci l'ombra del primo parente,
d'Abèl suo figlio e quella di Noè,
di Moisè legista e obediente;

58 Abraàm patriarca e David re,
Israèl con lo padre e co' suoi nati
e con Rachele, per cui tanto fe';

61 e altri molti, e feceli beati;
e vo' che sappi che, dinanzi ad essi,
spiriti umani non eran salvati».

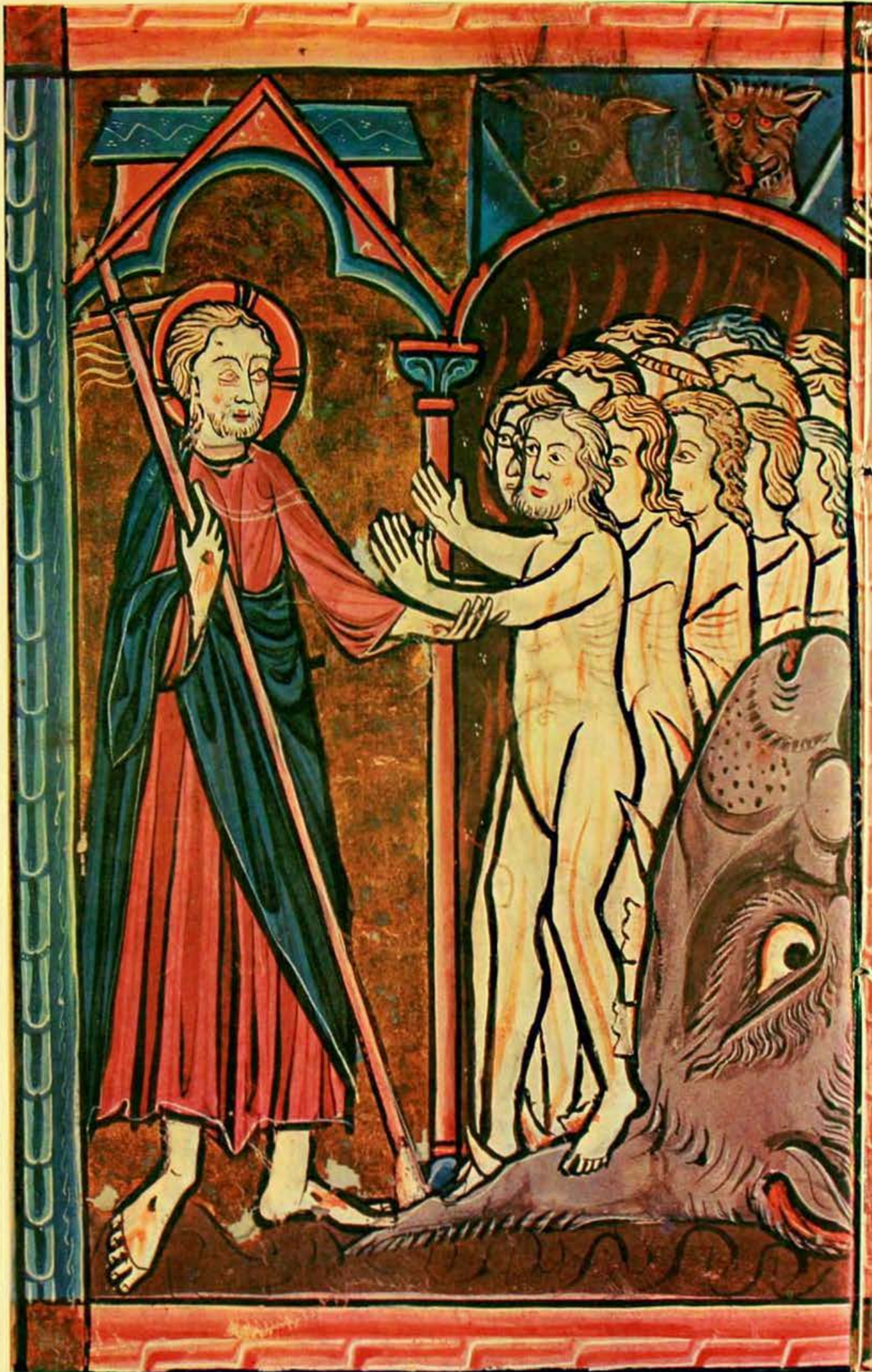
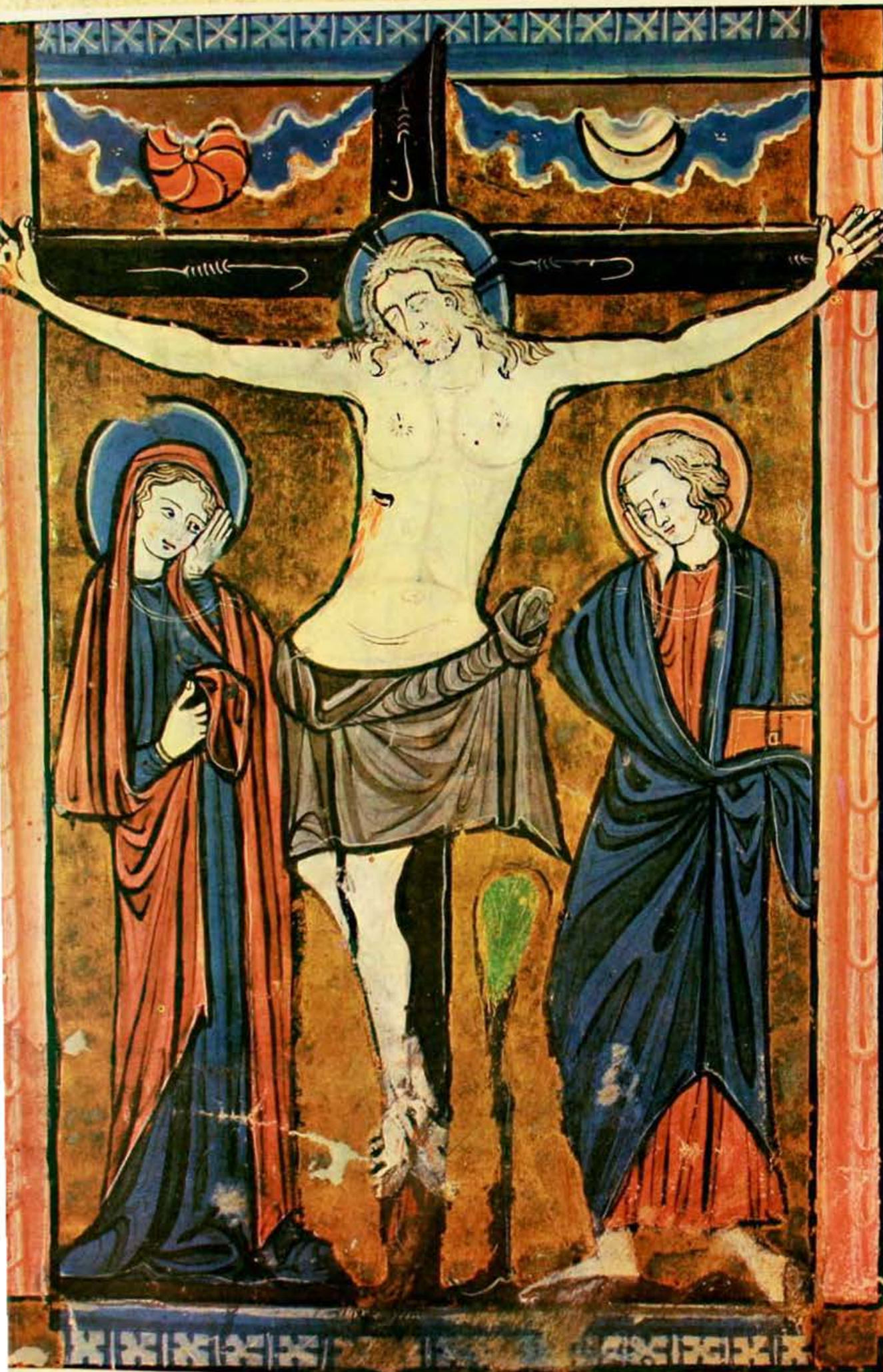
**46.** Desiderando avere da lui la conferma (per *volere esser certo*) delle verità di quella fede che è al di sopra di qualsiasi dubbio (*che vince ogni errore*), gli chiesi: « Dimmi, maestro, dimmi, signore,

**49.** uscì mai di qui alcuno, o per merito proprio o per merito altrui, per assurgere poi alla beatitudine? »

*Dimmi, maestro mio, dimmi, segnore*: modo particolarmente affettuoso in cui c'è come un'eco del *gran duol* della terzina precedente. "La compassione dello stato di Virgilio sentita da Dante rende ragione di questo doppio titolo, ch'è una lode delicata e pietosa." (Tommaseo)

**52.** Ed egli, che comprese il significato nascosto delle mie parole (*il mio parlar coperto*), rispose: « Mi trovavo da poco in questa condizione, quando vidi scendere quaggiù (*ci*) un potente (Cristo), circonfuso dello splendore della sua divinità (*con segno di vittoria coronato*).

*Un possente, con segno di vittoria coronato*: il Redentore non è mai nominato nell'*Inferno*, ma la perifrasi, più che trovare la sua spiegazione in un rispetto che resta estraneo alla poesia di questo passo, mira a rendere, velandolo di mistero, un carattere essenziale della divinità: l'onnipotenza, la serenità con cui essa esercita il suo impero anche là dove ostacoli insormontabili si oppongono all'intervento degli uomini. Quanto al *segno di vittoria* può essere o interpretato in senso generico, come fa ad esempio il Boccaccio ("non mi ricorda d'avere né udito né letto che segno di vittoria Cristo si portasse al limbo, altro che lo splendore della sua divinità"), oppure riferito alle rappresentazioni di Cristo trionfante nell'arte figurativa medievale, in cui appare incoronato dell'« aureola crocifera », ossia dell'aureola traversata dal segno della croce. Altri ancora ricollegano questo verso a una frase del Vangelo apocrifo di Nicodemo ("e il Signore pose la sua croce, che è segno di vittoria, in mezzo all'inferno"), e alla iconografia che ad essa si ispira: il Figlio di Dio, visto come « re forte », come *un possente... coronato*, calpesta le porte schiodate e abbattute dell'inferno tenendo in mano la sua croce.

**Inferno IV, 53-54**
"Psalterium et officia ecclesiastica".
Min. francese - sec. XIV - (Firenze, Biblioteca Riccardiana - Ms. 309 [K. III. 8] - f. 28 v)

55. Portò via di qui l'anima (*l'ombra*) di Adamo, il capostipite del genere umano (*primo parente*: primo genitore), quelle del figlio di lui Abele e di Noè, quella del legislatore Mosè, sempre sottomesso ai voleri di Dio;

58. e inoltre portò via il patriarca Abramo e il re Davide, Giacobbe (*Israël*) col padre Isacco e i suoi dodici figli e la moglie Rachele, per ottenere la mano della quale tanto si adoperò;

61. e molti altri ancora, e li rese beati; e voglio che tu sappia che, prima di loro, nessun altro era salito in paradiso (*spiriti umani non eran salvati*)».

---

L'elenco dei protagonisti della storia del popolo eletto, resi beati, inizia col capostipite Adamo per proseguire col suo secondogenito, col patriarca scampato al diluvio universale e a cui si deve il ripopolamento della terra, col grande condottiero e legislatore, che sul Sinai ebbe da Dio la rivelazione dei principii ai quali il suo popolo avrebbe dovuto attenersi per trionfare sugli avversari e raggiungere la Terra Promessa. Esso continua con la figura del patriarca che non esitò, per obbedire al Signore, a preparare il sacrificio del figlio Isacco, del re guerriero e poeta, autore dei *Salmi*, che, altrove, nella *Divina Commedia* è chiamato *il cantor dello Spirito Santo* (*Paradiso* XX, 38) e *sommo cantor del sommo duce* (*Paradiso* XXV, 72), di Isacco e del figlio Giacobbe, che dopo la lotta con l'angelo (*Genesi* XXXII, 25-29) fu chiamato Israele ("forte con Dio"), dei dodici capostipiti delle tribù d'Israele, di Rachele, andata sposa a Giacobbe dopo che questi ebbe servito per quattordici anni il padre di lei, Labano (*Genesi* XXIX, 18-30).

64. Per il fatto che egli (*perch'ei*) parlasse non interrompevamo il nostro procedere, continuando ad aprirci un varco (*ma passavam... tuttavia*) nella selva, nella selva, intendo, costituita da un numero sterminato di anime vicinissime le une alle altre (*di spiriti spessi*).

67. Non avevamo ancora percorso molta strada dal margine più alto del cerchio (*di qua dal sommo*), quando vidi una sorgente di luce (*un foco*) che per

**Inferno IV, 62-63**
**"Psalterium et officia ecclesiastica".**
**Min. francese - sec. XIV - (Firenze, Biblioteca Riccardiana - Ms. 309 [K. III. 8] - f. 27 v)**

**Inferno IV, 83-84**
**Le Commedia. Inferno.**
**Min. emiliana -**
**fine del sec. XIV -**
**(Rimini, Biblioteca Gambalunga -**
**Ms. D. II. 41 - f. 11 v)**

64 Non lasciavam l'andar perch'ei dicessi,
ma passavam la selva tuttavia,
la selva, dico, di spiriti spessi.

67 Non era lunga ancor la nostra via
di qua dal sommo, quand' io vidi un foco
ch'emisperio di tenebre vincia.

70 Di lungi v'eravamo ancora un poco,
ma non sì, ch' io non discernessi in parte
ch'orrevol gente possedea quel loco.

73 «O tu ch'onori scienzia ed arte.
questi chi son c'hanno cotanta orranza,
che dal modo delli altri li diparte?»

76 E quelli a me: «L'onrata nominanza
che di lor suona su nella tua vita,
grazia acquista nel ciel che sì li avanza».

79 Intanto voce fu per me udita:
«Onorate l'altissimo poeta:
l'ombra sua torna, ch'era dipartita».

82 Poi che la voce fu restata e queta,
vidi quattro grand'ombre a noi venire:
sembianza avean né trista né lieta.

85 Lo buon maestro cominciò a dire:
«Mira colui con quella spada in mano,
che vien dinanzi ai tre sì come sire.

mezzo cerchio (*emisperio*) intorno a sé dissipava (*vincia*) le tenebre.

---

*Ch'emisperio di tenebre vincia*: l'espressione risulta figurativamente e poeticamente più persuasiva se si dà a *vincia* il significato di « vinceva », invece che di « avvinceva », « legava », come vogliono taluni interpreti, e si pone quindi, come soggetto, *foco* invece che *emisperio*. Questa interpretazione tiene conto del modo di sentire del Poeta, della sua emozione "colma del pathos dell'intelligenza e concorde istintivamente con la vulgata metafora che

La Commedia, Inferno.
Min. emiliana -
fine del sec. XIV -
(Rimini, Biblioteca Gambalunga -
Ms. D. II. 41 - f. 11 r)

parla di luce dell'ingegno e di tenebre dell'ignoranza (fede dunque, nei grandi uomini della scienza e della poesia che appaiono come una luminosa visione, un'accolta capace di dissipare e vincere con la luce della cultura le simboliche tenebre della barbarie)" (Getto).

70. Ci trovavamo ancora un poco lontani da questa sorgente di luce, non tanto tuttavia, che io non potessi intuire (*discernessi in parte*) che una schiera di anime degne di onore (*orrevol*) occupava quel posto.

73. « O tu che onori scienza e arte, chi sono costoro che hanno tanta dignità (*orranza*), che li distingue (*diparte*) dalla condizione (*modo*) degli altri? »

76. E Virgilio a me: « La fama onorevole di cui godono nel mondo dei vivi (*su nella tua vita*), ottiene (per essi) un particolare favore (*grazia*) presso Dio (*nel ciel*) che conferisce loro un tale privilegio (*che sì li avanza*) ».

79. In quell'istante fu da me udita una voce: « Onorate il sublime poeta: la sua anima, che si era allontanata, torna fra noi ».

---

*Onorate l'altissimo poeta*: la parola « onore » e quelle da essa derivate ritornano con singolare frequenza in questi versi, quasi a ribadire il carattere di entusiastica celebrazione che l'incontro coi poeti riveste. Questa è una delle pagine della *Commedia* ove più compiutamente si esprime la venerazione, quasi religiosa, che Dante aveva per i supremi valori dell'intelligenza, oltre ai quali non è dato all'uomo di alzarsi con le sole sue forze.

82. Dopo che la voce si arrestò e ci fu silenzio (*fu... queta*), vidi venire verso di noi quattro ombre maestose: il loro aspetto non era né triste né lieto.

---

*Sembianza avean né trista né lieta*: un antico commentatore spiega: "non erano tristi, perché non aveano martirio; né lieti, perché non aveano beatitudine" (Buti). Ma più che a precisare uno stato d'animo, il verso serve a conferire a ciascuna delle *quattro grand'ombre* l'aspetto tradizionale del saggio, nel suo raccoglimento meditativo e solenne.

85. Virgilio prese a dire: « Guarda, quello che ha in mano la spada, e precede gli altri tre come un sovrano (*sire*)

88. È Omero, il sommo di tutti i poeti: dietro di lui viene Orazio, poeta satirico; Ovidio è il terzo, e l'ultimo Lucano.

Il Momigliano ha indicato in questa scena una difformità, sul piano della cultura e del gusto, tra lo spirito umanistico che la pervade e i particolari in cui si traduce, ancora medievali: "questo poeta che esce con una spada in mano da un nobile castello, cerchiato da sette mura per cui si entra da sette porte, è, nel complesso, una figurazione lontana dal gusto antico: e quello che c'è di fantastico nello scenario e quello che in esso è infuso di allegorico, ci trasportano nel Medioevo cavalleresco e simbolico".
Di Omero Dante aveva soltanto notizia indiretta, poiché non conosceva il greco e non erano ancora state tradotte in latino l'*Iliade* e l'*Odissea*.
Di Orazio apprezzava probabilmente, secondo il gusto dell'epoca, soprattutto la produzione moraleggiante (*Satire* ed *Epistole*); di Ovidio, vissuto a Roma ai tempi di Augusto, come Orazio e Virgilio, dovevano essergli care in particolar modo le *Metamorfosi*, da cui trasse quasi tutte le sue conoscenze sull'antica mitologia. Anneo Lucano fu poeta epico del periodo argenteo della letteratura latina ed è considerato oggi un minore. Diversa era l'opinione che di lui si aveva nel Medioevo.

91. Poiché ciascuno si accomuna a me (*meco si convene*) nell'appellativo di poeta pronunciato poco fa da uno di loro (*nel nome che sonò la voce sola*), mi tributano onore, e fanno bene a tributarmelo (perché in me onorano la poesia)».

94. Vidi così adunarsi il bel gruppo (*scola*) guidato dal più eccelso dei poeti epici (*quel signor dell'altissimo canto*), la cui poesia si leva come aquila al di so-

88 Quelli è Omero poeta sovrano:
l'altro è Orazio satiro che vene;
Ovidio è il terzo, e l'ultimo Lucano.

91 Però che ciascun meco si convene
nel nome che sonò la voce sola,
fannomi onore, e di ciò fanno bene».

94 Così vidi adunar la bella scola
di quel signor dell'altissimo canto
che sovra li altri com'aquila vola.

97 Da ch'ebber ragionato insieme alquanto,
volsersi a me con salutevol cenno;
e 'l mio maestro sorrise di tanto:

100 e più d'onore ancora assai mi fenno,
ch'e' sì mi fecer della loro schiera,
sì ch' io fui sesto tra cotanto senno.

103 Così andammo in fino alla lumera,
parlando cose che 'l tacere è bello,
sì com'era 'l parlar colà dov'era.

106 Venimmo al piè d'un nobile castello,
sette volte cerchiato d'alte mura,
difeso intorno d'un bel fiumicello.

109 Questo passammo come terra dura;
per sette porte intrai con questi savi:
giugnemmo in prato di fresca verdura.

pra di quella degli altri.

97. Dopo aver parlato a lungo tra loro, si volsero a me con un cenno di saluto; e Virgilio sorrise (lieto) per questo segno di onore (*di tanto*);

100. e mi onorarono ancora di più, poiché mi accolsero nel loro gruppo, in modo che diventai il sesto tra quei così grandi sapienti (*tra cotanto senno*).

103. Procedemmo insieme (*così*) fino alla zona luminosa, trattando argomenti di cui (ora) è opportuno tacere, non meno di quanto fosse conveniente parlarne nel luogo ove allora mi trovavo.

106. Giungemmo ai piedi di un maestoso castello, circondato da sette ordini di alte mura, protetto tutt'intorno da un leggiadro corso d'acqua.

109. Lo attraversammo come se fosse stato di terra solida; penetrai con quei sapienti (nel castello) attraverso sette porte; arrivammo in un prato verde e fresco.

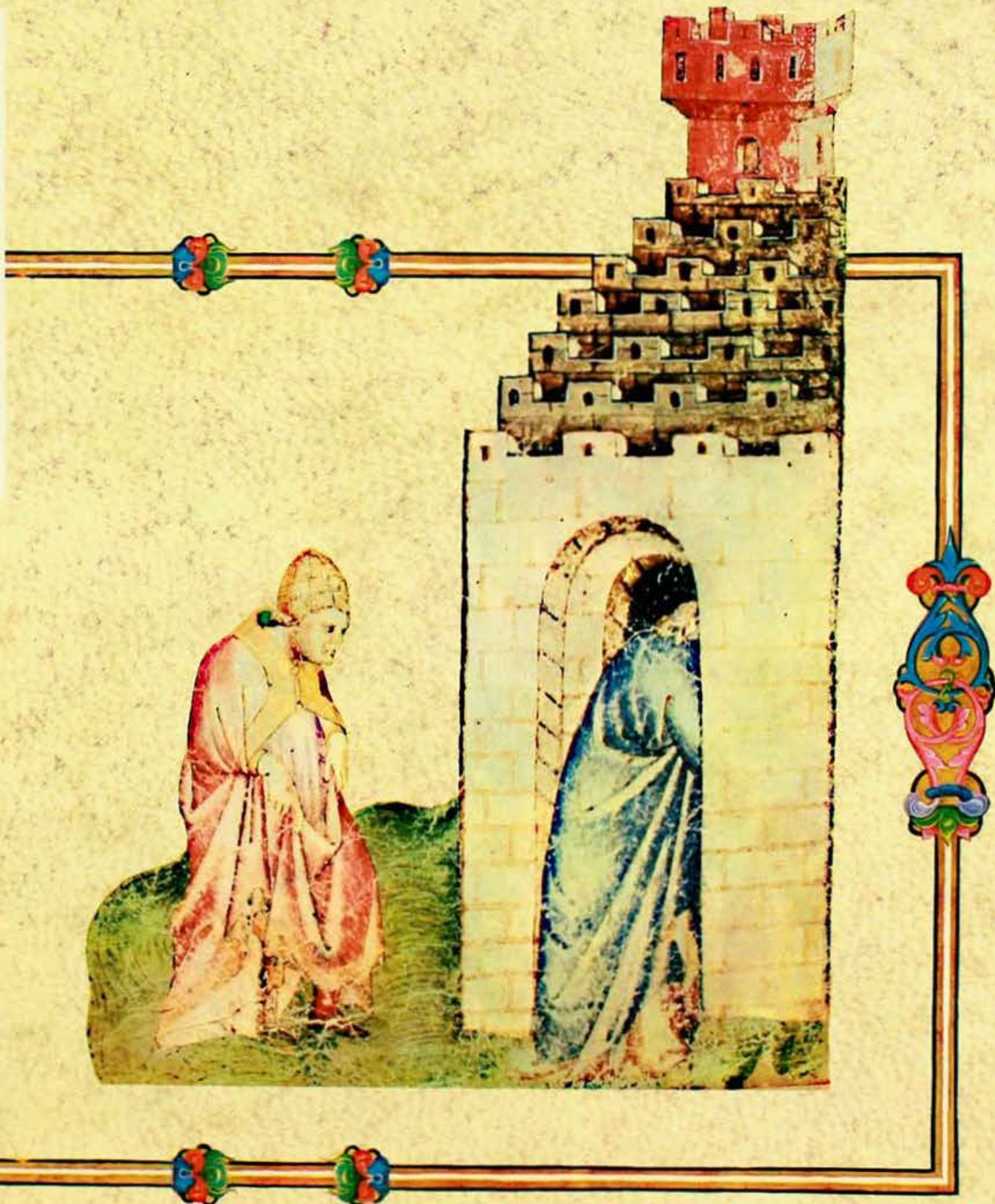
---

Il castello è stato concepito in funzione chiaramente allegorica. Secondo Pietro di Dante, figlio del Poeta, esso simboleggerebbe la filosofia, intesa genericamente come sapienza; le sette mura corrisponderebbero alle sette discipline in cui la filosofia era fatta consistere: fisica, metafisica, etica, politica, economia, matematica, dialettica. Secondo altri commentatori antichi le sette mura indicherebbero le sette arti liberali, oppure le quattro virtù cardinali e le tre speculative (intelletto, scienza, sapienza). Di meno agevole interpretazione appare il significato allegorico del *bel fiumicello*. Forse l'opinione più plausibile è quella del Sapegno, per il quale esso simboleggia gli ostacoli che si oppongono all'acquisto del sapere.

**Inferno IV, 100-102**

**La Commedia, Inferno. Min. attribuita a Giotto o alla sua scuola - secolo XIV - (Chantilly, Museo Condé - Ms. 597 - f. 53 r)**

**Inferno IV, 106-108**

**La Commedia, Inferno. Min. attribuita a Giotto o alla sua scuola - sec. XIV - (Chantilly, Museo Condé - Ms. 597 - f. 83 r)**

112 Genti v'eran con occhi tardi e gravi,
di grande autorità ne' lor sembianti:
parlavan rado, con voci soavi.

115 Traemmoci così dall'un de' canti,
in luogo aperto, luminoso e alto,
sì che veder si potean tutti quanti.

118 Colà diritto, sopra 'l verde smalto,
mi fur mostrati li spiriti magni,
che del vedere in me stesso n'essalto.

121 I' vidi Elettra con molti compagni,
tra' quai conobbi Ettòr ed Enea,
Cesare armato con li occhi grifagni.

124 Vidi Cammilla e la Pantasilea;
dall'altra parte, vidi 'l re Latino
che con Lavina sua figlia sedea.

127 Vidi quel Bruto che cacciò Tarquino,
Lucrezia, Julia, Marzia e Corniglia;
e solo, in parte, vidi 'l Saladino.

130 Poi ch' innalzai un poco più le ciglia,
vidi 'l maestro di color che sanno
seder tra filosofica famiglia.

133 Tutti lo miran, tutti onor li fanno:
quivi vid' io Socrate e Platone,
che 'nnanzi alli altri più presso li stanno;

**Inferno IV, 122-126**

**I personaggi del poema virgiliano, familiari a tutta la tradizione culturale del Duecento e del Trecento, vivono in Dante, come nelle pagine del Villani, con l'evidenza e l'immediatezza della cronaca.**

**Da "Cronica" di Giovanni Villani: le figure di Enea e di Lavinia. Min. fiorentina - sec. XIV - (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Chig. L. VIII. 296 - f. 4 v)**

112. Ivi erano persone dagli sguardi pacati (*tardi*) e dignitosi, di grande autorità nel loro aspetto: scambiavano fra loro poche parole, con persuasiva dolcezza.

115. Allora ci portammo in uno degli angoli, in una radura (*luogo aperto*), luminosa e sovrastante il terreno circostante (*alto*), in modo che (di qui) era possibile abbracciare con lo sguardo tutti gli spiriti (ivi raccolti).

118. Là dirimpetto a me (*colà diritto*), sul verde compatto e brillante dell'erba (*sopra 'l verde smalto*), mi vennero indicati i grandi spiriti, ripensando alla vista dei quali (*che del vedere*) sento

**Inferno IV, 131-135**

**La Commedia, Inferno. Min. del sec. XIV-XV - (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Vat. Lat. 4776 - f. 13 v)**

ancora il mio animo esultare (*in me stesso n'essalto*).

121. Vidi Elettra con molti dei suoi discendenti, fra i quali riconobbi Ettore ed Enea, Giulio Cesare in armi e con occhi sfavillanti come quelli di un uccello rapace (*grifagni*).

124. Vidi Camilla e Pentesilea; dal lato opposto, vidi il re Latino che sedeva accanto a sua figlia Lavinia.

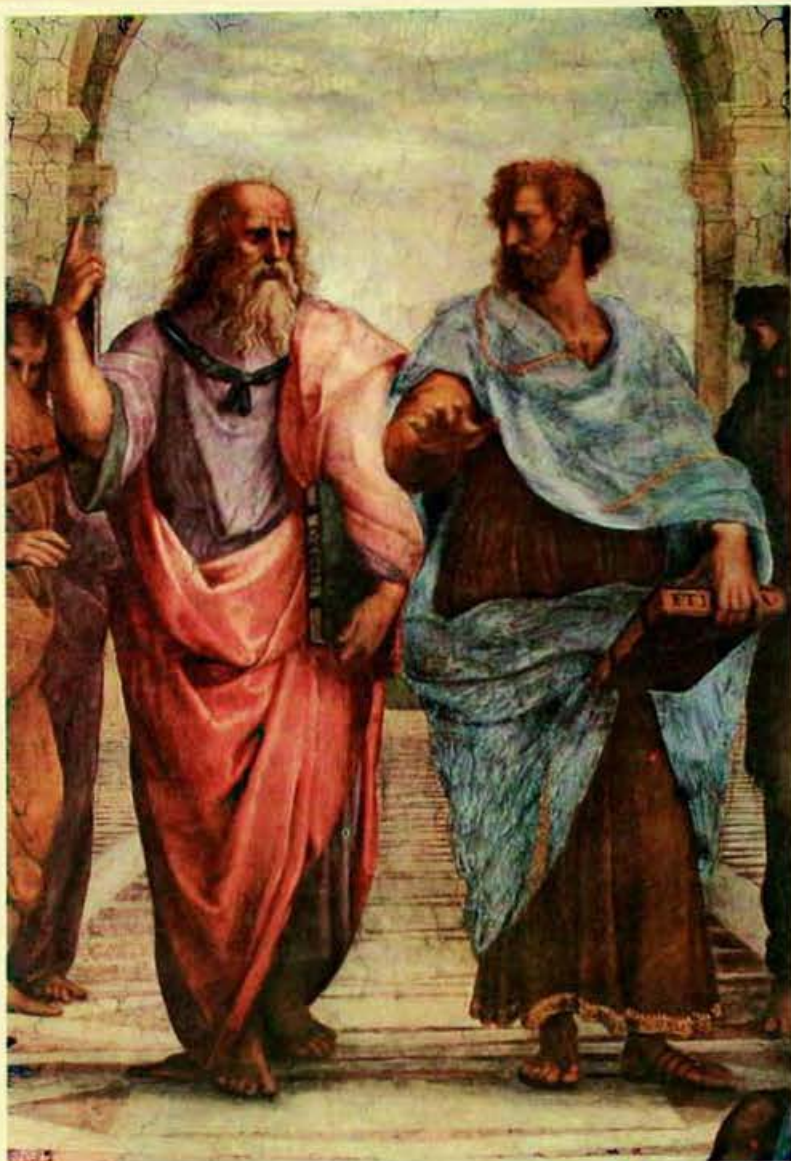
127. Vidi quel Bruto che cacciò Tarquinio, Lucrezia, Giulia, Marzia e Cornelia; e isolato, in disparte, vidi il Saladino.

---

Il primo gruppo di « spiriti magni » è costituito in prevalenza da eroi e personaggi storici i cui nomi sono stati tramandati dai grandi scrittori dell'antichità. L'ammirazione che Dante prova per questi ultimi si estende a tutti i personaggi che, per virtù di poesia, grandeggiano nei loro scritti. Osserva in proposito il Getto: "qui si afferma incondizionato il sentimento dell'aristocrazia della cultura e della nobiltà che all'uomo deriva dagli studi e dalla poesia (non solo quando attivamente li coltivi, ma ancora quando divenga oggetto di quegli studi e di quella poesia: tale è infatti la giustificazione della presenza nel nobile castello di personaggi leggendari o politici come Ettore o Bruto)". Elettra fu progenitrice della stirpe troiana e quindi dei Romani; Camilla è l'eroina italica morta nella guerra che seguì all'insediamento dei Troiani nel Lazio, e di cui è già stata fatta menzione alla fine del canto primo (verso 107). Pentesilea è la mitica regina delle Amazzoni uccisa da Achille. È ricordata nell'*Eneide* (I, 490 sgg.), dove Latino e sua figlia Lavinia (promessa a Turno, re dei Rutuli, sposò poi Enea; questo matrimonio scatenò la guerra fra Troiani e Italici) sono personaggi di primo piano. Il primo personaggio storico dell'elenco è il creatore dell'impero romano, Giulio Cesare, "primo prencipe sommo" (*Convivio* IV, V, 12), visto in un verso di straordinario rilievo come il prototipo del guerriero. Accanto a lui sono i due eroi più valorosi dell'antica Troia. Bruto fu il fondatore della repubblica romana, dopo aver scacciato l'ultimo re, Tarquinio il Superbo, e Lucrezia la donna per vendicare l'onore della quale Bruto, con Collatino, capeggiò la rivolta contro i Tarquini. Giulia fu figlia di Giulio Cesare e moglie di Pompeo. Marzia moglie di Catone Uticense, uccisosi in seguito alla sconfitta del partito pompeiano in Africa ad opera di Cesare. Cornelia madre di Tiberio e Caio Gracco.

La rassegna si conclude, dopo questo elenco di figure del periodo repubblicano, con un verso divenuto celebre non meno di quello che caratterizza Cesare. In esso Salah-ed-Din, sultano d'Egitto dal 1174 al 1193, celebrato dagli scrittori del Medioevo come principe di grande liberalità e giustizia, appare *solo* e in disparte. Il suo isolamento, dovuto al fatto che è di altra stirpe e di altra religione, conferisce alla sua figura, nel quadro di questa enumerazione, proporzioni eroiche. È solo un accenno, ma il verso si arricchisce di risonanze segrete, se ripensiamo all'isolamento in cui grandeggiano altre figure eroiche nella *Commedia* (come Farinata o Sordello).

130. Dopo aver sollevato un poco gli occhi (il gruppo dei filosofi e degli scienziati si trova più in alto di quello degli uomini d'azione), vidi Aristotile, il maestro dei sapienti, seduto in mezzo ad altri filosofi (*tra filosofica famiglia*).

133. Tutti hanno gli occhi fissi su di lui, tutti gli rendono onore; tra gli altri vidi Socrate e Platone, che, in posizione preminente rispetto agli altri (*che 'nnanzi alli altri*), sono a lui più vicini.

**Inferno IV, 131-132**

**Il fascino di queste altissime figure del passato rivivrà nella piena maturità di linguaggio del grande Raffaello nelle Stanze Vaticane.**

**Da "Scuola di Atene" di Raffaello (1483-1520): le figure di Platone e di Aristotile. (Roma, Vaticano - Stanza della Segnatura)**

136 Democrito, che 'l mondo a caso pone,
Diogenès, Anassagora e Tale,
Empedoclès, Eraclito e Zenone;

139 e vidi il buono accoglitor del quale,
Dioscoride dico; e vidi Orfeo,
Tullio e Lino e Seneca morale;

142 Euclide geométra e Tolomeo,
Ipocràte, Avicenna e Galieno,
Averoìs, che 'l gran comento feo.

145 Io non posso ritrar di tutti a pieno,
però che sì mi caccia il lungo tema,
che molte volte al fatto il dir vien meno

148 La sesta compagnia in due si scema:
per altra via mi mena il savio duca,
fuor della queta, nell'aura che trema;

151 e vegno in parte ove non è che luca.

136. Democrito, che attribuisce al caso la formazione del mondo (*che 'l mondo a caso pone*), Diogene, Anassagora e Talete, Empedocle, Eraclito e Zenone;

Democrito, filosofo greco del V-IV secolo a. C., sostenne la teoria degli atomi, che costituirebbero il mondo. Diogene il Cinico (V-IV secolo a. C.) invece predicò il disprezzo dei beni materiali. Anassagora, Talete, Empedocle, Eraclito, Zenone furono esponenti del pensiero filosofico presocratico.

139. e vidi il sagace (*buono*) classificatore delle qualità (*del quale*) (delle erbe), intendo dire Dioscoride; e vidi Orfeo, Tullio Cicerone e Lino e Seneca, autore di scritti di morale;

Dioscoride (I secolo d. C.) scrisse un trattato sulle qualità delle erbe. Orfeo e Lino sono mitiche figure di poeti greci. Seneca è il famoso scrittore romano del I secolo d. C.

142. Euclide geometra e Tolomeo, Ippocrate, Avicenna e Galeno, Averroè, autore del grande commento.

Euclide (IV-III secolo a. C.) fu ritenuto il più grande geometra dell'antichità. Di fama identica godettero, nel campo dell'astronomia, Tolomeo (I-II secolo d. C.), nel campo della medicina, Ippocrate e Galeno. L'arabo Avicenna, morto nel 1036, fu famoso per la sua scienza medica e filosofica. Averroè, morto nel 1198, anch'egli medico e filosofo, fu considerato « il commentatore » per antonomasia, di Aristotile durante tutto il Medioevo, il quale conobbe le opere del grande pensatore greco attraverso le traduzioni arabe e i commenti di Averroè.

145. Non posso riferire (*ritrar*) su tutti in modo esauriente, poiché la lunghezza dell'argomento (che devo trattare) mi sollecita (*mi caccia*) a tal punto, che spesso il mio racconto è insufficiente (*vien meno*) rispetto al grande numero di eventi da narrare.

148. La schiera dei sei poeti diminuisce (*si scema*) dividendosi in due gruppi: la mia saggia guida mi conduce per un cammino diverso, fuori dell'aria immobile (del castello), nell'aria tremante (per i sospiri delle anime);

151. e giungo in un punto dove non c'è traccia di luce (*ove non è che luca*).

# nferno, Canto V

*A guardia del secondo cerchio della voragine infernale i due pellegrini trovano il ringhioso Minosse. Questi, dopo aver udito la confessione dei peccatori che si affollano al suo cospetto, attorciglia la coda intorno al proprio corpo, per indicare, con il numero dei giri, il cerchio dove ogni dannato dovrà espiare la sua colpa. Nel secondo ripiano scontano il loro peccato le anime dei lussuriosi: nel buio un'incessante bufera le travolge, facendole dolorosamente cozzare le une contro le altre, cosicché l'aria è piena di lamenti.*

*Pregato dal suo discepolo, Virgilio gli addita i personaggi celebri dell'antichità e del Medioevo che non seppero vincere in sé la passione, e che per essa perdettero la vita: Semiramide, Didone, Cleopatra, Elena, Achille... Dante esprime il desiderio di parlare con due di queste ombre: esse, diversamente dalle altre, procedono indissolubilmente unite e sembrano quasi non opporre resistenza al vento. Sono Francesca da Rimini e Paolo Malatesta, colpevoli di adulterio. Chiamati da Dante, i due peccatori si accostano, e Francesca, manifestata al Poeta la sua gratitudine per aver egli avuto pietà della loro pena, narra di sé e dell'amore che con tanta forza la legò a Paolo. Dante, turbato, vuole sapere quali circostanze portarono il loro sentimento reciproco a trasformarsi in amore colpevole, e Francesca si abbandona ai ricordi del tempo felice: erano soli; leggevano un romanzo; fu quella lettura a far incontrare i loro sguardi, a farli trascolorare; fu il primo bacio scambiato fra i protagonisti di quel romanzo a renderli consapevoli della loro passione. Mentre Francesca parla, Paolo piange: a questa vista, per la profonda pietà, Dante perde i sensi.*

## INTRODUZIONE CRITICA

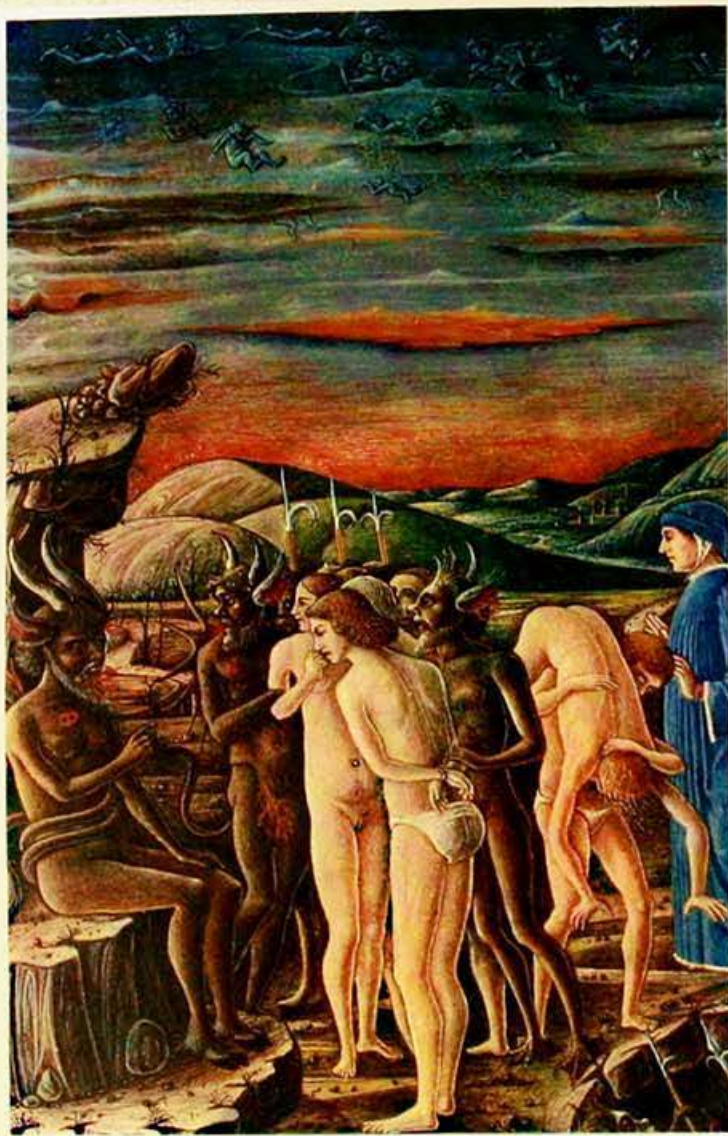
L'Ottocento ci ha dato, in alcune pagine del *Discorso sul testo del poema di Dante*, di Ugo Foscolo, e in un saggio del De Sanctis, le interpretazioni più umane e avvincenti di quella che è senz'altro la più popolare, la più amata delle creazioni della fantasia di Dante: l'episodio di Paolo e Francesca.

Per il Foscolo, in Francesca da Rimini la colpa è "purificata dall'ardore della passione, e la verecondia abbellisce la confessione della libidine; e in tutti que' versi la compassione pare l'unica musa", poiché non "sì tosto la passione incomincia ad assumere l'onnipotenza del fato, ed opera come fosse la sola divinità della vita, ogni tinta d'impudicizia, d'infamia e di colpa dileguasi".

Il De Sanctis vide in Francesca "la prima donna viva e vera apparsa sull'orizzonte poetico de' tempi moderni" Contrariamente a Beatrice, Francesca è, per il grande storico della letteratura italiana, qualcosa di più di una semplice astrazione ("il puro femminile... il genere o il tipo"): è "vera e propria persona, in tutta la sua libertà". La poesia della donna starebbe proprio nell'essere vinta: perciò Francesca si anima ai nostri occhi di vita poetica purissima proprio nell'atto in cui soggiace a quella ferrea "necessità che Dante ha espressa con rara energia nella frase: *amore... a null'amato amar perdona*". In queste formulazioni non è difficile scorgere un eccesso di coloritura romantica, sia per il rilievo che il De Sanctis ama dare al risultato di una generalizzazione (la debolezza in quanto essenza della femminilità), sia per il parallelo, polemicamente istituito, tra le figure di Francesca e di Beatrice.

Ma il De Sanctis rimane un modello insuperato di penetrazione critica, allorché passa. dall'inquadramento dell'episodio in una prospettiva discutibile e comunque troppo perentoriamente affermata, all'esame delle singole situazioni, dei loro riflessi psicologici e morali, della loro inesauribile vitalità espressiva. Troviamo inoltre nel suo saggio una caratterizzazione della figura di Francesca non meno felice di quella dataci dal Foscolo: "contrastando e soggiacendo ella serba immacolata l'anima, quel non so che di molle, puro, verecondo e delicato, che è il femminile, « l'essere gentile e puro»".

Collocata dalla critica romantica nel segno disperato e fatale di "amore e morte", la tragedia di Francesca è stata oggetto di innumerevoli studi, interpretazioni, dibattiti. Ma essa occupa soltanto una parte del canto, la seconda. Quale rapporto lega le due parti fra loro? Si tratta soltanto di due creazioni poetiche giustapposte senza intima necessità, o c'è, nel passaggio dalla parte introduttiva all'episodio principale, uno svolgimento coerente di motivi, di forme, di situazioni? E inoltre, nell'episodio stesso, accanto a Francesca, disperatamente legata ai ricordi del *tempo felice*, accanto a Paolo, che ne accompagna col pianto le parole, quale funzione ha il personaggio Dante? È soltanto uno spettatore, un testimone non meno distaccato che indispensabile? O non piuttosto in lui per primo, essere vivente e umanissimo, si raccolgono e contrastano i punti di vista che la tragedia con tanta violenza propone? Sono queste alcune delle domande cui la critica più recente ha cercato di rispondere. È stato rilevato, per esempio, a proposito della presenza o meno di una reale continuità di sviluppo dalla prima alla seconda parte del canto, che i versi dall'1 al 72 vanno considerati "come una introduzione non semplicemente « scenografica » e decorativa del grande episodio", ma come la graduale "messa a fuoco dell'acerbo dibattito (amore e perdizione, fragilità umana e pietà) che costituisce il tema principale di questa pagina di poesia" (Caretti). Il Poeta intona il grande tema della pietà come in un « crescendo », dalle martellate terzine della rappresentazione iniziale di Minosse, via via attraverso la descrizione della bufera (con le musicalissime riprese: *e come li stornei*..., *e come i gru*..., che preannunciano l'apparizione delle due *anime affannate*: *quali colombe*...) e la rassegna delle ombre dei lussuriosi, fino all'orchestrazione del dialogo con Francesca e alla catastrofe dell'ultimo verso. E, d'altra parte, smorza in eguale misura il tema della inesorabilità delle pene infernali, del loro atroce automatismo, per creare, intorno alle parole della donna, una atmosfera più mite, di raccolto dolore, di quasi fraterna sollecitudine.

Per quello che riguarda infine la partecipazione del Poeta, in quanto personaggio, all'episodio, notiamo come l'elemento che, nella tragedia di Paolo e Francesca, ne acuisce la compassione fino a fargli perdere i sensi, non è tanto la cronaca di amore e di morte dei due adulteri, quanto, attraverso e oltre questa cronaca, il destino umano in tutta la vastità dei suoi significati, la nostra imperfezione(non la sola fragilità di Francesca. in quanto donna). l'imperscrutabile mistero del nostro rapporto con Dio, il dramma del bene e del male, della salvezza e della perdizione. La vicenda non è quindi, come appariva nella critica romantica, un fatto in primo luogo ed esclusivamente umano, ma suggerisce, nell'atto in cui rivive nella coscienza di Dante, un continuo, appassionato riferimento della dimensione dell'uomo a quella dell'Essere che lo trascende. "Tra i due infelici amanti e la giustizia divina c'è Dante; c'è l'esperienza di lui uomo preso entro la morsa del divino, macerato dalla stretta di una verità immutabile." (Marcazzan) L'episodio che ha reso immortale il quinto canto deve essere riportato alla sua problematicità originaria, visto nella pluralità di prospettive che gli derivano dal suo riflettersi nell'animo del personaggio-autore. Solo così quella irrisolta drammaticità, quella ricchezza sempre nuova di risonanze, quel contenuto di verità inesauribile, che sono il privilegio della vita non meno che della grande poesia, potranno avere, nella considerazione critica di questo capolavoro, il posto che loro compete.

Inferno V, 4-8

La Commedia, Inferno. Min. ferrarese - a. 1474 - 1482.
(Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Urb. Lat. 365 - f. 12 r)

# Canto V

1 Così discesi del cerchio primaio
giù nel secondo, che men luogo cinghia,
e tanto più dolor, che punge a guaio.

4 Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia:
essamina le colpe nell'entrata;
giudica e manda secondo ch'avvinghia.

7 Dico che quando l'anima mal nata
li vien dinanzi, tutta si confessa;
e quel conoscitor delle peccata

10 vede qual luogo d'inferno è da essa;
cignesi con la coda tante volte
quantunque gradi vuol che giù sia messa.

13 Sempre dinanzi a lui ne stanno molte:
vanno a vicenda ciascuna al giudizio;
dicono e odono, e poi son giù volte.

1. Scesi dunque dal primo nel secondo cerchio, che contiene (*cinghia*) in sé meno spazio (essendo la sua circonferenza più piccola), ma una pena tanto più crudele, che spinge a lamentarsi (*che punge a guaio*).

---

L'inferno dantesco ha la forma di un imbuto: i cerchi sono tanto più stretti quanto più sono vicini al centro della terra, occupato da Lucifero. A mano a mano che il loro diametro decresce, aumenta la gravità dei peccati che in essi vengono puniti.

4. Ivi si trova Minosse in atteggiamento terrificante, e ringhia: valuta, all'ingresso del cerchio, le colpe (dei peccatori); li giudica e li destina (ai rispettivi luoghi di punizione) a seconda del numero di volte che attorciglia (*secondo ch'avvinghia*) (la coda intorno al proprio corpo).

7. Voglio dire che quando l'anima sciagurata (*mal nata*) si presenta al suo cospetto, rivela tutto di sé; e quel giudice (*conoscitor*) dei peccati

10. comprende (*vede*) quale parte dell'inferno si addice ad essa (*è da essa*); si avvolge con la coda tante volte per quanti cerchi infernali (*gradi*: ripiani) vuole che venga precipitata in basso (*giù sia messa*).

13. Davanti a lui ve ne sono sempre in gran numero: le une dopo le altre (*a vicenda*) si sottopongono ciascuna al suo giudizio; si confessano (*dicono*) e ascoltano (*odono*) (la sentenza), e poi vengono travolte nell'abisso (*son giù volte*).

---

*Minòs*: mitico re di Creta, che nel sesto libro dell'*Eneide* (versi 432-433) giudica le anime dei trapassati.
La scena delle anime davanti a Minosse ha, nella sua straordinaria concisione, una tragica grandiosità. Il Momigliano ha visto, in questa figura di belva giudicante, "una stupenda fusione di maestà e di grottesco", rilevando, tra l'altro, nella contaminazione, che si ritrova in tutti i guardiani infernali, di elementi desunti dalla mitologia classica con elementi cristiani,

16 «O tu che vieni al doloroso ospizio»,
disse Minòs a me quando mi vide,
lasciando l'atto di cotanto offizio,

19 «guarda com'entri e di cui tu ti fide:
non t'inganni l'ampiezza dell'entrare!»
E 'l duca mio a lui: «Perché pur gride?

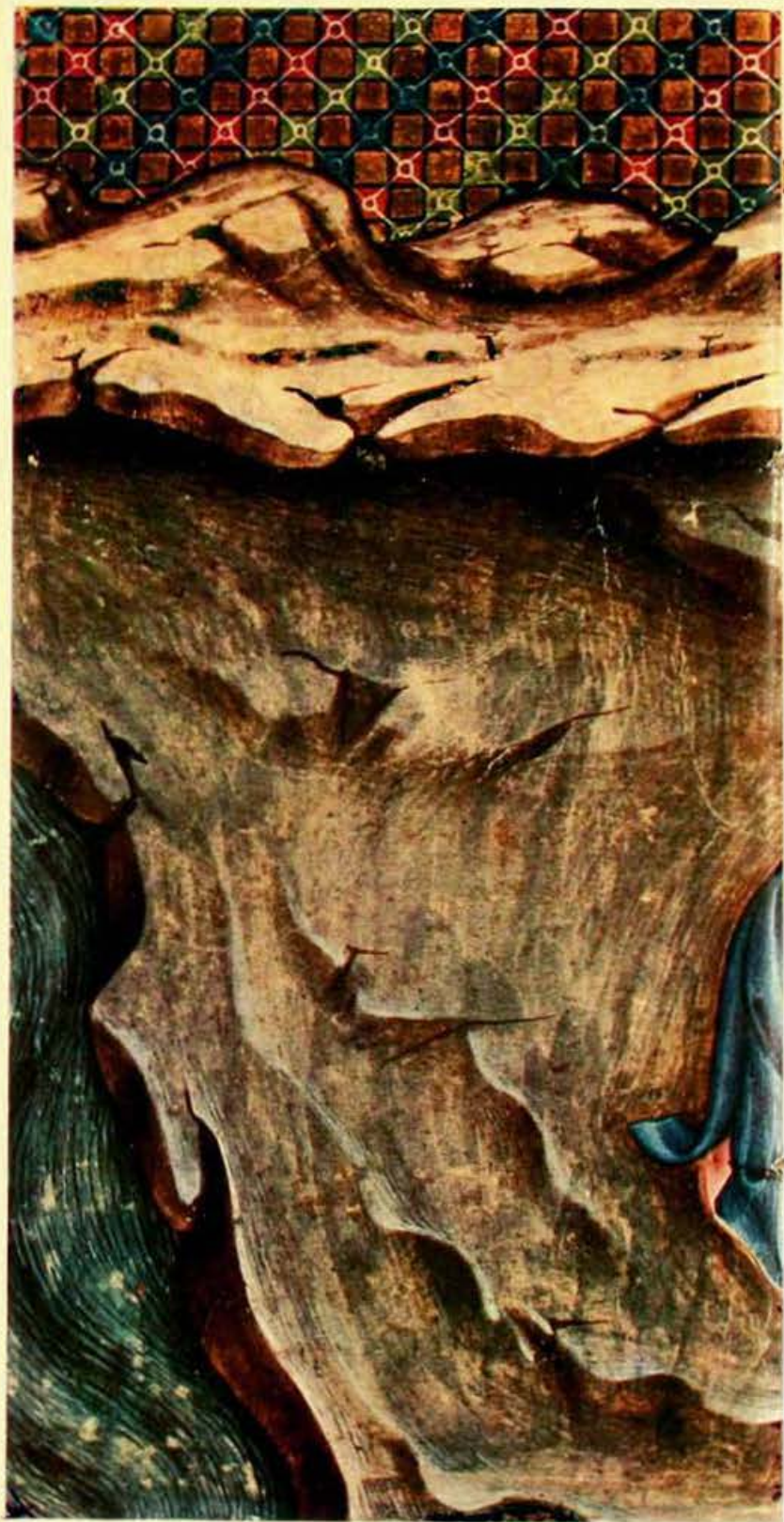
22 Non impedir lo suo fatale andare:
vuolsi così colà dove si puote
ciò che si vuole, e più non dimandare».

25 Ora incominciàn le dolenti note
a farmisi sentire; or son venuto
là dove molto pianto mi percuote.

28 Io venni in luogo d'ogni luce muto,
che mugghia come fa mar per tempesta,
se da contrari venti è combattuto.

31 La bufera infernal, che mai non resta,
mena li spirti con la sua rapina:
voltando e percotendo li molesta.

Inferno V, 25-27

La Commedia, Inferno.
Min. lombarda - prima metà del secolo XV -
(Parigi, Biblioteca Nazionale - Ms. It. 2017 - f. 39 r)

una solidità di figurazione che "toglie ogni impressione anacronistica, come l'unità della composizione impedisce di vedere una stonatura nei vestiti o negli sfondi architettonici moderni dei quadri sacri o classici del Rinascimento". Da notare, anche, come l'incalzante rapidità del giudizio di Minosse si concreti in una particolare struttura del verso (il verbo in posizione privilegiata: *stavvi... giudica... vede... cignesi... vanno... dicono*). Ma tutte queste osservazioni rischiano di essere inutili se non ci aiutano a cogliere il significato più profondo di queste terzine, che è quello di una brutale, spasmodica, insensata messa in scena. Il vero giudizio è già avvenuto in cielo. Qui non ne è possibile se non una sorta di grottesca contraffazione.

16. « O tu che giungi alla dimora del dolore (*doloroso ospizio*) », disse Minosse a me quando si accorse della mia presenza, interrompendo l'esercizio (*lasciando l'atto*) della sua così alta funzione (*di cotanto offizio*),

19. « considera attentamente il modo in cui stai per entrare (se hai cioè i meriti necessari per compiere incolume il viaggio nell'inferno) e colui in cui riponi la tua fiducia (Virgilio non è un'anima redenta): non lasciarti trarre in inganno dalla larghezza dell'ingresso! » E Virgilio di rimando: « Perché ti affatichi a gridare (*pur gride*)?

22. Non ostacolare il suo viaggio predestinato (*fatale*): si vuole così là dove si può fare tutto ciò che si vuole, e non chiedere altro ».

---

Virgilio ripete a Minosse la formula già usata nel canto III, versi 95-96.

25. A questo punto cominciano a farsi sentire le voci (*note*) del dolore: ora sono arrivato là dove molti pianti colpiscono il mio udito.

28. Giunsi in un posto privo (*muto*) d'ogni chiarore, che rumoreggia (*mugghia*: muggisce) come un mare in tempesta, sotto la furia di venti contrari.

31. La tempesta di questo cerchio dell'inferno, destinata a non avere mai tregua, trascina (*mena*) le anime con impeto travolgente (*rapina*): le tormenta facendole vorticare (in tutti i sensi) e facendole cozzare (*percotendo*) (fra loro).

34. Quando giungono davanti alla rupe franata (*ruina*), qui prorompono in grida, in pianto unanime (*compianto*), in lamenti; bestemmiano qui la potenza (*virtù*) di Dio.

*Quando giungon davanti alla ruina*: il termine *ruina* indica lo scoscendimento attraverso il quale le anime, dopo la sentenza di Minosse, cadono, precipitando dall'alto, nel cerchio.

37. Compresi che a una siffatta pena sono (*enno*) condannati i lussuriosi (*i peccator carnali*), che sottomettono la ragione alla passione (*talento*).

Il Poeta stesso ci avverte di aver intuito il significato che si adombra nel contrappasso della bufera. Tale precisazione non è affatto superflua a questo punto del canto, dal momento che "il nodo drammatico che dà vita a tutto l'episodio, ossia lo stretto legame che allaccia tra loro indissolubilmente la passione carnale, il peccato e l'eterno tormento della bufera, è messo in luce, per la prima volta, proprio attraverso questa inequivocabile denuncia, da par-

34 Quando giungon davanti alla ruina,
quivi le strida, il compianto, il lamento;
bestemmian quivi la virtù divina.

37 Intesi ch'a così fatto tormento
enno dannati i peccator carnali,
che la ragion sommettono al talento.

40 E come li stornei ne portan l'ali
nel freddo tempo a schiera larga e piena,
così quel fiato li spiriti mali

43 di qua, di là, di giù, di su li mena;
nulla speranza li conforta mai,
non che di posa, ma di minor pena.

**Inferno V, 34-36**

Solo nel genio michelangiolesco
ritroviamo appieno l'evidenza tragica da Dante
raggiunta nella rappresentazione del dolore umano senza speranza.

"Giudizio Universale" di Michelangelo (1475-1564) - (particolari).
(Roma, Vaticano - Cappella Sistina)

46 E come i gru van cantando lor lai,
faccendo in aere di sé lunga riga,
così vidi venir, traendo guai,

49 ombre portate dalla detta briga:
per ch' i' dissi, «Maestro, chi son quelle
genti che l'aura nera sì gastiga?»

52 «La prima di color di cui novelle
tu vuo' saper» mi disse quelli allotta,
«fu imperadrice di molte favelle.

te del Poeta, della sostanza violenta e sovvertitrice di quella passione, dell'arbitrio, cristianamente inammissibile, che l'istinto esercita per essa sull'intelletto" (Caretti).

*Enno dannati i peccator carnali*: San Gregorio Magno aveva considerato i peccati « carnali» (lussuria, gola, avarizia, ira, accidia) meno gravi di quelli « spirituali ». San Tommaso aveva dato a questa valutazione un fondamento teorico. Anche nell'inferno dantesco i peccati « carnali », dovuti a semplice incontinenza, precedono, in rapporto alla loro gravità e al posto in cui sono puniti (I primi quattro cerchi dopo il limbo), quelli « spirituali », dovuti a consapevole malizia.

40. E come le ali portano nella stagione invernale gli stornelli, che si dispongono in gruppi ora diradati ora compatti (*a schiera larga e piena*), così da quel vento (*fiato*) le anime perverse

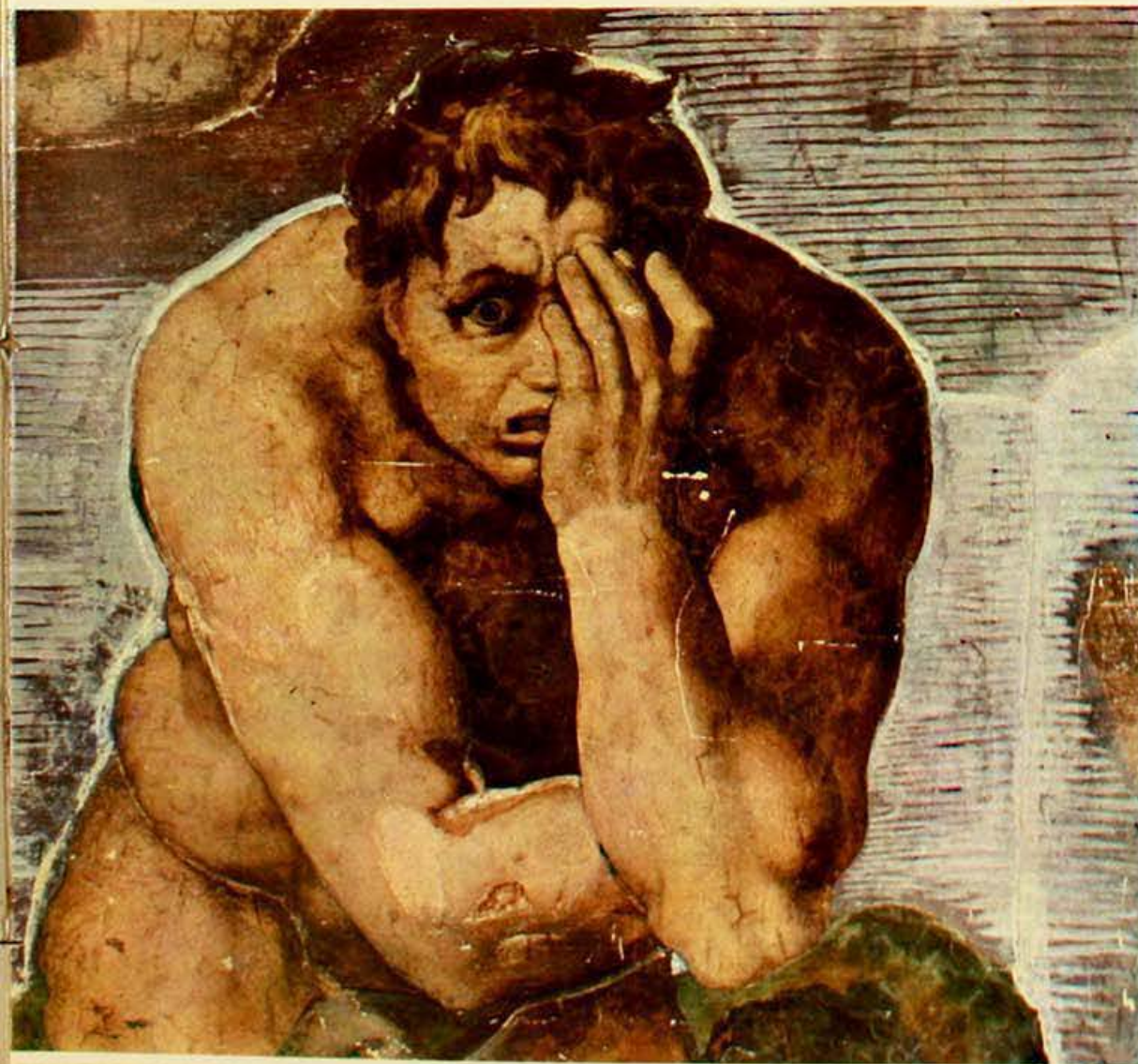
43. sono trascinate (*mena*) di qua, di là, in basso, in alto; mai nessuna speranza, non solo di una cessazione temporanea (*posa*), ma nemmeno di un castigo alleviato, è loro di conforto.

46. E come le gru sono solite intonare i loro lamenti (*lai*), quando solcano l'aria in lunghe file, così vidi avvicinarsi, emettendo gemiti (*traendo guai*).

49. le anime portate dal turbine (*briga*) sopra menzionato: per questo dissi: « Chi sono mai, maestro, quegli spiriti che il vento buio (*aura nera*) in tal modo punisce? »

La similitudine degli stornelli e quella delle gru hanno una singolare analogia d'impianto, pur differendo l'una dall'altra per la funzione che esplicano. "Come nella prima similitudine, infatti, l'elemento comune, che avvicina, agli occhi del Poeta, gli *stornei* agli *spiriti mali*, non è tanto l'andare, gli uni e gli altri, in schiera larga e piena, quanto piuttosto il particolare modo con cui improvvisamente s'impennano nel volo; così nella seconda l'elemento che accomuna le *gru* alle *ombre* non è tanto quel procedere nell'aria « faccendo di sé lunga riga », quanto piuttosto l'identico lamento, la stessa eco lagrimosa che uccelli e spiriti lasciano dietro di sé, nella loro scia." (Caretti)

52. « La prima di quelle anime di cui tu mi chiedi notizia» mi rispose allora (*allotta*) Virgilio, « regnò su molti popoli di lingua diversa (*di molte favelle*).

55. Fu a tal punto dedita (*rotta*) alla lussuria, che dichiarò (*fe'*: fece), sotto le sue leggi, permesso (*licito*) ciò che a ciascuno piacesse (*libito*), per cancellare (*torre*) la riprovazione (*il biasmo*) in cui era incorsa (*in che era condotta*).

58. È Semiramide, di cui le storie narrano che fu sposa di Nino, cui succedette (sul trono): fu sovrana della regione (*tenne la terra*) che attualmente il Sultano governa (*corregge*).

Semiramide, regina degli Assiri nel XIV o XIII secolo a. C., è citata da tutti gli storiografi medievali come esempio di assoluta immoralità. Il Sultano era, ai tempi di Dante, sovrano dell'Egitto. Il Poeta scambia qui probabilmente la Babilonia assira con quella egiziana (l'attuale il Cairo).

61. L'altra è Didone, che si tolse la vita, (*s'ancise*) per amore, e non rimase fedele (*ruppe fede*) al marito morto, Sicheo (*al cener di Sicheo*); e c'è anche la lussuriosa Cleopatra.

Narra Virgilio nel quarto libro dell'*Eneide* che Didone, innamoratasi di Enea, infranse il giuramento di fedeltà fatto sulla tomba del marito, e che, in seguito all'abbandono da parte dell'eroe troiano, si uccise.
Cleopatra, regina d'Egitto, riuscì a fare innamorare di sé Giulio Cesare e, dopo la morte di questi, il tribuno Marco Antonio.

64. Guarda Elena, a causa della quale trascorsero tanti anni luttuosi (*tanto reo tempo si volse*), e guarda il famoso Achille, che alla fine ebbe per avversario amore.

Per Elena, moglie di Menelao, fuggita a Troia con Paride, si scatenò la guerra, durata dieci anni, tra Greci e Troiani. Secondo una leggenda, ella sarebbe stata uccisa da una donna, che, in tal modo, avrebbe inteso vendicare la morte del marito avvenuta in battaglia. Un'altra leggenda narra che Achille, preso da amore per Polissena, figlia di Priamo, re dei Troiani, e recatosi a celebrare le nozze con lei, fu ucciso

**Il tema dell'amore profano, distinto da Dante in "amor riflesso cattivo" e "amor riflesso buono", in una visione che ha tutta la dolcezza della poesia provenzale e stilnovistica.**

**"Documenti d'Amore" di Francesco da Barberino, sec. XIV - (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Barb. Lat. 4077 - f. 88 v)**

Amore
Jo son amor in noua forma tracto e se disotto
da me riguarderete / loure chio faccio in
figure uedrete
moglier e marito
caualier meritato
huomo comune
donçel che nõ curà
fanciullo
morto
morta

in un'imboscata da Paride.

67. Guarda Paride, Tristano »: e mi indicò più di mille anime, facendo i nomi di persone che amore strappò alla vita.

---

*Vedi Paris, Tristano*: il rapitore di Elena morì per mano di Filottete, un guerriero greco; Tristano, cavaliere della Tavola Rotonda, innamoratosi di Isotta, moglie di suo zio Marco, re di Cornovaglia, fu da costui ucciso. La rassegna degli eroi morti per amore non rappresenta una digressione rispetto a quello che sarà il tema dominante dell'ultima parte del canto, anzi lo prepara e gli dà un naturalissimo avvio.

70. Dopo aver ascoltato il mio maestro in quella lunga rassegna di donne ed eroi dell'antichità, fui colto da compassione (*pietà mi giunse*), e fui sul punto di perdere i sensi.

---

*Pietà mi giunse*: sul valore da attribuire a *pietà* (una delle due « parole-tema » dell'episodio che sta per cominciare: l'altra è *amore*) hanno scritto a lungo i critici. Per il Foscolo e il De Sanctis il termine sarebbe qui usato nella sua accezione più consueta. Esso designerebbe la « compassione » di Dante per i peccatori e quindi anche, implicitamente, la sua « comprensione » per le ragioni che li hanno indotti a peccare. Il Sapegno, in ciò più attento alla ispirazione etico-religiosa del poema, interpreta la pietà di Dante come "turbamento, che nasce dalla considerazione delle terribili conseguenze del peccato"; esso "non importa comunque mai da parte di Dante un atteggiamento di adesione e di compartecipazione e non attenua in nessun modo la recisa condanna morale".
I dannati del secondo cerchio sono tutti, per usare un'espressione dello stesso Dante, *gente di molto valore*, anime nobili. È questo un particolare che può aiutarci ad intendere, nella loro origine contraddittoria e sfumata, i motivi dello

55 A vizio di lussuria fu sì rotta,
che libito fe' licito in sua legge
per tòrre il biasmo in che era condotta.

58 Ell' è Semiramìs, di cui si legge
che succedette a Nino e fu sua sposa:
tenne la terra che 'l Soldan corregge.

61 L'altra è colei che s'ancise amorosa,
e ruppe fede al cener di Sicheo;
poi è Cleopatràs lussuriosa.

64 Elena vedi, per cui tanto reo
tempo si volse, e vedi il grande Achille,
che con amore al fine combattèo.

67 Vedi Parìs, Tristano»; e più di mille
ombre mostrommi, e nominommi, a dito
ch'amor di nostra vita dipartille.

70 Poscia ch' io ebbi il mio dottore udito
nomar le donne antiche e' cavalieri,
pietà mi giunse, e fui quasi smarrito.

Inferno V, 70-72

La Commedia, Inferno. Min. lombarda - secolo XIV - (Milano, Biblioteca Trivulziana - Ms. 1076 [A. 22] - f. 12 v)

« smarrimento » del Poeta.

73. Presi a dire: « Poeta, desidererei parlare con quei due che procedono uniti, e che sembrano opporre così debole resistenza al vento ».

*Quei due che 'nsieme vanno*: sono Francesca, figlia di Guido da Polenta, signore di Ravenna, e Paolo Malatesta. Poco dopo il 1275 Francesca sposò, con un matrimonio dettato da ragioni soltanto politiche, Gianciotto Malatesta, signore di Rimini e uomo rozzo e deforme. Si innamorò poi del giovane e avvenente Paolo, fratello del marito, e ne fu ricambiata. Allorché Gianciotto li sorprese, li uccise entrambi. L'eco della tragedia, avvenuta fra il 1283 e il 1285, doveva essere ancora viva quando Dante fu generosamente accolto a Ravenna, negli ultimi anni della sua vita, da Guido Novello, nipote di Guido il Vecchio da Polenta.
*E paion sì al vento esser leggieri*: sul significato da attribuire alla minor resistenza che Paolo e Francesca oppongono alla bufera infernale, i pareri sono discordi. Alcuni vedono in questo particolare un alleggerimento della pena, altri un aggravamento di essa, perché i due sarebbero con più violenza trascinati dal turbine. Il quesito è di quelli che rischiano di rimanere insoluti. Ma se, anziché considerare in astratto il castigo dei due cognati, volgiamo la nostra attenzione ai modi in cui il Poeta ce lo rappresenta, a quella "leggerezza di toni e poi di sentimenti, un poco stilizzata com'è della poesia giovanile di Dante e del suo stilnovismo" (Gallardo), allora le interpretazioni « romantiche » (alleggerimento della pena) sembrano più legittime di quelle strettamente « dottrinali ».

76. E Virgilio: « Farai attenzione al momento in cui ci saranno più vicini: e tu allora pregali in nome di quell'amore che li conduce (*per quello amor che i mena*), ed essi verranno ».

73 I' cominciai: «Poeta, volontieri
parlerei a quei due che 'nsieme vanno,
e paion sì al vento esser leggieri».

76 Ed elli a me: «Vedrai quando saranno
più presso a noi; e tu allor li priega
per quello amor che i mena, ed ei verranno».

Inferno V, 79-81

La Commedia, Inferno, Min. lombarda - sec. XIV - (Milano, Biblioteca Trivulziana - Ms. 1076 [A. 22] - f. 13 r)

79. Non appena (*sì tosto come*) il vento li volse verso di noi, dissi: « O anime tormentate, venite a parlarci, se qualcuno (Dio) non lo vieta (*niega*)! »

82. Come le colombe, ubbidendo all'impulso amoroso (*dal disio chiamate*), si dirigono nel cielo verso l'amato nido, planando con le ali spiegate e immobili, portate dal desiderio (*voler*),

85. così esse uscirono dalla schiera delle anime di cui fa parte anche Didone, venendo verso noi attraverso l'aria infernale (*maligno*), tanto efficace era stata la mia ardente preghiera.

---

*Quali colombe, dal disio chiamate*: la similitudine ne ricorda due di Virgilio (*Eneide* canto V, versi 213-217; canto VI, versi 190-192), ma mentre nel poeta latino le colombe non sono che "graziose colombe", qui esse paiono invece "animate da una volontà quasi umana" (Parodi).

88. « O uomo (*animal*: essere vivente) cortese e benevolo che attraverso l'aria buia (*perso*) vieni a trovare noi che (morendo) macchiammo il mondo col nostro sangue,

91. se il re del creato ci fosse amico, noi lo pregheremmo di darti serenità, dal momento che provi compassione per il nostro atroce (*perverso*) tormento.

---

Sulle prime parole di Francesca, così gentili e accorate, scrive il Momigliano, "pesa stancamente tutto il dolore di quella tragedia" e aggiunge che il verso 90 "solleva questo che fu, a quei tempi, un fatto di cronaca, all'altezza d'un esemplare eterno di sciagura".
La "preghiera condizionata" (De Sanctis) dei versi 91-93, in cui alla delicatezza dell'espressione Francesca indissolubilmente unisce la consapevolezza di essere esclusa da ogni forma di speranza (Dio, rifugio e sostegno per chi soffre, non dà ascolto ai reprobi), ha ispirato una delle più belle pagine del saggio dedicato a questo episodio dal

79 Sì tosto come il vento a noi li piega,
mossi la voce: «O anime affannate,
venite a noi parlar, s'altri nol niega!»

82 Quali colombe, dal disio chiamate,
con l'ali alzate e ferme al dolce nido
vegnon per l'aere dal voler portate;

85 cotali uscir della schiera ov' è Dido,
a noi venendo per l'aere maligno,
sì forte fu l'affettuoso grido.

88 «O animal grazioso e benigno
che visitando vai per l'aere perso
noi che tignemmo il mondo di sanguigno.

Inferno V, 100-102

La Commedia, Inferno. Min. lombarda - sec. XIV - (Milano, Biblioteca Trivulziana - Ms. 1076 [A. 22] - f. 13 r)

91 se fosse amico il re dell'universo,
noi pregheremmo lui della tua pace,
poi c' hai pietà del nostro mal perverso.

94 Di quel che udire e che parlar vi piace,
noi udiremo e parleremo a vui,
mentre che 'l vento, come fa, si tace.

97 Siede la terra dove nata fui
sulla marina dove 'l Po discende
per aver pace co' seguaci sui.

100 Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,
prese costui della bella persona
che mi fu tolta: e 'l modo ancor m'offende.

Parodi: "Francesca, laggiù nell'inferno, dove la preghiera è vana e si tramuta in bestemmia, ad un tratto, alla voce di questo vivo che ha compassione del suo affanno, ripensa alle preghiere di quando era buona e pia, e si duole di non potergli con esse impetrare da Dio - che cosa? - quello che a lei è negato per sempre e che implora con disperato lamento, la pace! Ma che sa ella se Dante abbia bisogno di pace? Eppure, mentre l'anima di lei è sconvolta da una bufera più violenta di quella che le rugge d'intorno, come potrebbero gli uomini tutti e le fiere e tutta intera la natura non struggersi della medesima angoscia?"

94. Ascolteremo e vi diremo quelle cose che vorrete dire e ascoltare, per tutto il tempo che (*mentre che*) la bufera, come fa (adesso), attenuerà la sua violenza (*si tace*).

97. La città dove nacqui si stende sul litorale verso il quale discende il Po per trovare, col suoi affluenti, quiete.

---

Nota il De Sanctis, a proposito del modo in cui Francesca sa animare della sua rassegnata e dolente femminilità anche i particolari di minor rilievo (come potrebbe essere, se la volgessimo nel linguaggio utilitario da noi usato quotidianamente, la precisazione topografica di questi versi), che ella "anche dicendo cose indifferenti, ci mette non so che [di] molle e soave, che rivela animo nobile e delicato". Il Parodi precisa il senso dell'immagine "Anche il Po, che discende alla marina di Ravenna, e i « suoi seguaci », i fiumi che vanno con lui, pare a Francesca che anelino al momento d'aver pace, di scomparire, di dimenticarsi nel mare".

100. Amore, che rapidamente (*ratto*) fa presa (*s'apprende*) su un cuore nobile, si impadronì di Paolo per la mia bellezza fisica (*della bella persona*), bellezza di cui fui privata (quando venni uccisa); e l'intensità di questo amore (*'l modo*) fu tale, che ancora ne sono sopraffatta (*ancor m'offende*).

103. Amore, che non permette (*perdona*) che chi è amato non ami a sua volta, mi sospinse con tanta forza a innamorarmi (*mi prese... si forte*) della bellezza (*piacer*) di Paolo, che, come ben puoi vedere (dal fatto che siamo uniti), ancora mi lega a lui (*non m'abbandona*).

106. Amore ci portò a morire insieme (*ad una morte*: una morte sola, comune per entrambi): colui che ci ha tolto la vita è atteso nel cerchio dei traditori (la Caina è la zona del nono cerchio destinata ai traditori dei parenti).» Queste parole ci vennero rivolte da loro.

Nella prima parte del discorso di Francesca a Dante non c'è neppure un accenno alla sua personale vicenda: protagonisti del dramma non furono due fragili esseri in preda alla passione, ma questa passione stessa, che li soggiogò fino al punto di privarli di ogni difesa, di ogni capacità di reagire. Osserva il Sapegno che Francesca si sforza di spiegare e giustificare la sua colpa, "sottraendo l'impulso primo del peccato ad una precisa responsabilità individuale, per trasferirlo sul piano di una forza trascendente e irresistibile: Amore".
È strano che il Momigliano abbia taciuto queste parole di eccessiva enfasi, mentre il Vossler si è, al contrario, meravigliato che una donna possa esprimere la propria passione in cadenze così nette e decise, oltre che in accenni di indubbia crudezza. In realtà questa prima parte del discorso di Francesca ha una funzione essenziale nell'episodio: sia perché in essa le illusioni del *tempo felice*, in cui la vita pareva destinata a scorrere come « letteratura », non meno raffinata che ignara delle esigenze del dovere, sono messe continuamente a raffronto con la realtà che da esse è scaturita, sia perché è proprio questa apologia di Amore che pone Dante di fronte alla necessità di valutare, sul piano delle loro conseguenze, le teorie di cui si era fatto in gioventù il propugnatore.

109. Udite quelle anime travagliate (*offense*), abbassai lo sguardo (*il viso*), e lo tenni abbassato tanto a lungo, che alla fine Virgilio mi chiese: « A cosa pensi?»

112. Quando risposi, cominciai: « Ohimè (*oh lasso*), quanti teneri pensieri, quanto reciproco desiderio condusse costoro a peccare (*al doloroso passo*)! »

*Al doloroso passo*: "al passo dall'amore onesto al disonesto, e dalla fama all'infamia, e dalla vita alla morte" (Buti). La risposta di Dante è come il proseguimento della sua assorta meditazione e sembra essere rivolta non tanto a Virgilio quanto a se stesso. "Gli occupa l'anima uno sgomento attonito per il mistero della vita morale degli uomini, liberi di giudizio e di volontà, eppur destinati nell'arcano consiglio della Provvidenza, altri alle vittorie della volontà buona, altri alle disfatte della ragione consigliera impotente, altri alla redenzione del pentimento e altri alle cadute irreparabili. Il senso del mistero tanto più acuto e tormentoso si accoglie nel poeta credente, quanto più viva è la pietà per ciò che al corto vedere umano sembra ineluttabile." (Rossi - Frascino)
Nel canto quinto Dante entra, per così dire, in uno stato di crisi, di per-

Inferno V, 109-111

La Commedia, Inferno.
Min. emiliana - fine del secolo XIV -
(Rimini, Biblioteca Gambalunga -
Ms. D. II. 41 - f. 15 v)

103 Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
mi prese del costui piacer sì forte,
che, come vedi, ancor non m'abbandona.

106 Amor condusse noi ad una morte:
Caina attende chi a vita ci spense».
Queste parole da lor ci fur porte.

109 Quand' io intesi quell'anime offense,
china' il viso, e tanto il tenni basso,
fin che 'l poeta mi disse: «Che pense?»

112 Quando rispuosi, cominciai: «Oh lasso,
quanti dolci pensier, quanto disio
menò costoro al doloroso passo!»

plessità, di lotta con se stesso. Completo, incontrastato era stato il suo disprezzo per gli ignavi, altrettanto netta la sua simpatia per i grandi spiriti del limbo. Ma la colpa dei due cognati non era di quelle che ripugnavano al suo senso dei valori. Tutta una lunga tradizione (la Cavalleria, i trovatori, la poesia dotta siciliana fiorita alla corte di Palermo sotto gli Svevi) aveva idealizzato l'amore. Dante medesimo aveva fatto parte della scuola poetica del dolce stil novo, per la quale la donna amata era un riflesso in terra della perfezione divina e un mezzo per ascendere al Bene Supremo, a Dio. Le tre terzine in cui Francesca proclama la ineluttabile forza di Amore, riecheggiano, nel pensiero e nello stile, i principii di questa scuola poetica. Ma qui, nell'episodio di Paolo e Francesca, il cor *gentil* e la donna angelicata da strumenti di elevazione si convertono in strumenti di peccato. Scrive il Croce: "I due non sono aiutati a resistere, ma anzi preparati a cedere, dal cor *gentile*, dai *dolci pensieri*, dai *dolci sospiri*, dalle sentenze della dottrina d'amore, *ch' a nullo amato amar perdona*: da tutto l'idealizzamento che dell'amore avevano fatto la poesia occitanica e quella dello stil novo, e dai ricordi e dall'esempio degli appassionati e nobili eroi ed eroine dei romanzi. È questa l'insidia che li porta all'orlo del baratro e ve li spinge dentro".

**Inferno V, 112-114**

**La Commedia, Inferno.**
**Min. emiliana - fine del secolo XIV - (Rimini, Biblioteca Gambalunga - Ms. D. II. 41 - f. 15 v)**

115. Poi, rivolto a loro, parlai, e dissi: « Francesca, le tue sofferenze mi rendono triste e pietoso (*pio*) fino alle lagrime.

118. Però dimmi: quando la vostra passione si manifestava soltanto attraverso dolci sospiri, con quale indizio (*a che*) e in che modo (*come*) Amore permise che l'uno conoscesse i sentimenti dell'altra, fino allora incerti d'essere corrisposti (*i dubbiosi disiri*)? »

---

Non è oziosa curiosità quella che ha spinto Dante a formulare questa domanda. Egli vuole chiarire, a sé e agli altri, il rapporto che corre tra nobiltà d'animo, delicatezza di sentimenti e peccato.
L'uomo nuovo, da poco ridestatosi in lui, si erge a giudice dei giovanili entusiasmi che lo avevano portato ad identificare bellezza e bontà, finezza di animo e di modi e vita morale.

121. E Francesca: « Nulla addolora maggiormente che ripensare ai momenti di gioia quando si è nel dolore (*miseria*); e di ciò è consapevole il tuo maestro (*dottore*).

124. Ma se un così affettuoso interesse (*cotanto affetto*) ti spinge a interrogarmi sul modo in cui si manifestò per la prima volta (*la prima radice*: l'origine prima) il nostro amore, farò come chi parla tra le lagrime (*piange e dice*).

---

*Tu hai cotanto affetto*: il De Sanctis rileva come qui la parola *affetto* non possa essere interpretata soltanto come sinonimo di « desiderio », secondo una spiegazione scolasticamente insensibile ai valori della poesia: "Quando Francesca, sforzando la grammatica, dice *affetto*, non è già il desiderio che Dante abbia di conoscere la sua storia che le si presenta immediatamente innanzi, ma l'affetto col quale esprime il suo desiderio..."

115 Poi mi rivolsi a loro e parla' io,
e cominciai: «Francesca, i tuoi martiri
a lagrimar mi fanno tristo e pio.

118 Ma dimmi: al tempo de' dolci sospiri,
a che e come concedette Amore
che conosceste i dubbiosi disiri?»

121 E quella a me: «Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
nella miseria; e ciò sa 'l tuo dottore.

124 Ma s' a conoscer la prima radice
del nostro amor tu hai cotanto affetto,
dirò come colui che piange e dice.

Un'immagine quattrocentesca dell' "amor cortese", nella quale la levità d'accenti della lirica del Trecento pare divenuta quasi musica e danza.

"De Sphaera" di Leonardo Dati. Min. lombarda - sec. XV - (Modena, Biblioteca Estense - Ms. α.X. 2.14 [Lat. 209] - f. 10 r)

127 Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse:
soli eravamo e sanza alcun sospetto.

130 Per più fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse.

133 Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,

136 la bocca mi baciò tutto tremante.
Galeotto fu il libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante»

139 Mentre che l'uno spirto questo disse,
l'altro piangea, sì che di pietade
io venni men così com'io morisse;

142 e caddi come corpo morto cade.

127. Noi leggevamo un giorno, per svago (*diletto*), la storia di Lancillotto e dell'amore che s'impadronì di lui (*lo strinse*): eravamo soli e non avevamo nulla da temere (*sanza alcun sospetto*).

Lancillotto del Lago è l'eroe di uno dei più celebri romanzi francesi del ciclo brettone, che Dante ben conosceva. Nel romanzo si raccontano non solo le imprese militari di Lancillotto, ma anche il suo amore per Ginevra, moglie di re Artù.
*Soli eravamo e sanza alcun sospetto*: osserva il De Sanctis: "Chi mai fa quest'osservazione se non l'amore colpevole? Leggono una storia d'amore e non osano di guardarsi e temono che i loro sguardi tradiscano quello che l'uno sa dell'altro e l'uno nasconde all'altro; e quando in alcuni punti della lettura veggono un'allusione al loro stato... gli occhi immemori s'incontrano, né già osano di sostenerli e li riabbassano, e la coscienza di essersi traditi e il fremito della carne si rivela nel volto che si scolora".

130. Più volte (*per più fiate*) quella lettura fece incontrare i nostri sguardi (*li occhi ci sospinse*), e ci fece impallidire (*scolorocci il viso*); ma solo un passo ebbe ragione di ogni nostra resistenza.

133. Quando leggemmo come la bocca desiderata (*il disiato riso*) (di Ginevra) fu baciata da un così nobile (*cotanto*) innamorato, Paolo (*questi*), che mai sarà separato da me,

136. mi baciò, trepidante, la bocca. Galeotto fu il libro e chi lo scrisse: quel giorno non proseguimmo oltre nella sua lettura ».

Nel romanzo brettone il siniscalco Galehaut esorta i due innamorati a rivelarsi il loro amore, spingendo Ginevra a baciare Lancillotto. Il libro, dunque, svolge per Paolo e Francesca il ruolo che nella vicenda narrata è assegnato a Galehaut.
*Che mai da me non fia diviso*: sempre il De Sanctis ha saputo stupendamente cogliere il senso disperato di questo inciso in tutta la sua tragica bellezza: "tra l'amante e il peccato si gitta in mezzo l'inferno, e il tempo felice si congiunge con la miseria, e quel momento d'oblio, il peccato, non si cancella più, diviene l'eternità".

139. Mentre una delle due anime (*l'uno spirto*) diceva queste cose, l'altra (Paolo) piangeva, così che per la compassione perdetti i sensi non altrimenti che per morte (*così com'io morisse*);

142. e caddi come cade un corpo inanimato.

# Inferno, Canto VI

*Una pioggia nauseabonda, mista a grandine e neve, tormenta i dannati del terzo cerchio: i golosi. Un cane trifauce, Cerbero, li dilania senza tregua. Alla vista dei due poeti il mostro dà sfogo al suo furore, ma Virgilio non ha esitazioni: getta nelle fameliche gole una manciata di fango e la belva, tutta intenta a divorarlo, si placa. Dante, con il maestro, prosegue il suo cammino calpestando la sozza mistura di fango e ombre di peccatori, quando, all'improvviso, una di esse, levatasi a sedere, si rivolge a lui esclamando: « Riconoscimi, se ne sei capace ». Ma tanta è la sofferenza che ne deforma i lineamenti, da non consentire al Poeta di ravvisare in essi una fisionomia a lui nota. Allora il dannato rivela il suo nome, Ciacco, e profetizza, richiesto dal suo interlocutore, il prossimo trionfo in Firenze, covo di ingiustizie e di odio, del partito dei Neri. Ad una precisa domanda del pellegrino Ciacco rivela che i grandi personaggi politici della Firenze del passato scontano i loro peccati nel buio dell'inferno. Terminato il suo dire, con un'espressione che non ha più nulla di umano, cade pesantemente a terra, in mezzo agli altri suoi compagni di pena. Virgilio, a questo punto, ricorda al suo discepolo che Ciacco, al pari degli altri dannati, riavrà il suo corpo nel giorno del Giudizio Universale e che, dopo la risurrezione della carne, le sofferenze dei reprobi aumenteranno d'intensità. Giunti nel punto ove è il passaggio dal terzo al quarto cerchio, i due viandanti s'imbattono nel demonio Pluto.*

## INTRODUZIONE CRITICA

I canti quinto e sesto hanno uno svolgimento narrativo sostanzialmente identico. Esso, per comodità di esposizione, può articolarsi in quattro momenti: incontro col demonio posto a guardia del cerchio, descrizione del supplizio inflitto ai dannati (la *bufera... che mai non resta* e la *piova etterna*), drammatico colloquio con uno di essi (Francesca, Ciacco), cui fa seguito la reazione del personaggio Dante (nel quinto canto la perdita dei sensi alla vista del pianto di Paolo; nel sesto la domanda rivolta a Virgilio sull'intensità delle pene infernali dopo la risurrezione dei corpi). Ma le analogie non si fermano qui: almeno per i 24 versi iniziali del canto dei lussuriosi anche l'ordito ritmico appare identico a quello del sesto canto: ogni terzina è un mondo a sé; si sostituisce, più che subordinarsi, alla precedente; ne ripropone, al tempo stesso, forme, idee, inflessioni; ha, nella *vis* espressiva, la sua prima ragione di essere; rifiuta lo sfumato, non meno di quei nessi sintattici che altrove strutturano la robusta logica della *Commedia* e sono indici di una concezione che nel reale scorge, al di là del problema, la fermezza di un ordine precostituito ed eterno (con felice intuito è stato visto nel ritmo ternario del poema quasi un equivalente dell'argomentare sillogistico). Nel canto di Paolo e Francesca questo rigore finiva tuttavia con lo stemperarsi nella partecipazione affettiva di Dante, si colorava di pathos, di risonanze umanissime. Troviamo invece, lungo tutto l'arco del sesto canto, una tenace insistenza sul tema dell'inumano, del mostruoso, dell'assurdo. La vita, proiettata nell'al di là, sottratta al tempo che ne costituiva il lievito, ci si mostra dapprima come spaesata, aperta a significati inconsueti; appare, ad una considerazione immediata, irrazionale. Solo in un secondo tempo (nel *Purgatorio* e nel *Paradiso*: quest'ultimo è tutta una glorificazione dell'ordine del creato) questa irrazionalità si svelerà come una razionalità più alta, abbacinante nel suo fulgore, insostenibile per l'intelletto non visitato dalla Grazia. Ma nell'*Inferno* questa razionalità non appare ai nostri occhi ancora completamente dispiegata.

Nella prima parte del canto dei golosi l'irrazionale, l'assurdo, si esprimono nella figura di Cerbero. Già in Caronte (colpiva in lui la rabbia immotivata, il suo mutismo nel trattare con le anime: *per cenni come augel per suo richiamo*), e più ancora in Minosse (nel ringhio bestiale, nell'atto di avvolgere la coda per significare la dannazione, nella sommarietà del giudizio: *dicono e odono, e poi son giù volte*), c'era stato un allontanamento dall'umano, una progressione nel senso della cecità spirituale. Ma queste figure serbavano, nell'atto di rivolgersi a Dante, una certa solennità di eloquio, si servivano di formule quasi rituali. La loro personalità derivava, proprio dal contrasto fra elementi ferini e umani, una compiuta armonia sul piano dell'arte. Cerbero è invece animalità allo stato puro, tanto più viva quanto più ottusa e demente (*non avea membro che tenesse fermo*). Lo accomunano ai due guardiani precedenti soltanto i tratti ferini. Notiamo, tra l'altro, la rispondenza e, al tempo stesso, il divario, tra i versi che definiscono Minosse e quelli che ci mostrano Cerbero nell'esercizio delle sue funzioni: per fare un esempio, al verso - *dicono e odono, e poi son giù volte* - fa riscontro, nella raffigurazione del cane trifauce, l'atto non più dell'inquisitore, ma del carnefice - *graffia li spiriti, scuoia e disquatra*. Analogamente, se ci volgiamo a considerare la descrizione delle pene inflitte rispettivamente ai lussuriosi ed ai golosi, quella dei lussuriosi ci si presenta come nobilitata dallo scenario fosco e drammatico, ingentilita da similitudini che la riconducono nell'ambito di una natura familiare. Nel sesto canto, invece, anche il paesaggio riflette il venir meno dello spirito, quel torpore dell'intelligenza che rende indimenticabile l'apparizione di Cerbero: sotto la pioggia eterna le anime non si distinguono neppure fisicamente le une dalle altre, rapprese come sono nel putrido fango che le macera.

Dal canto suo, la figura del goloso che predice a Dante l'avvenire di Firenze, lungi dal contrastare col quadro in cui è inserita, denuncia, nel modo del suo apparire, nella secchezza del suo discorso, nel suo spaventoso ricadere *a par delli altri ciechi*, la stessa opprimente tristezza che ha lo spettacolo della pioggia, lo stesso desolato automatismo che presiede al manifestarsi del furore di Cerbero. Il Momigliano ha indicato, nelle parole con cui Ciacco ricorda il mondo dei vivi, accanto alla malinconia, il malumore, una condizione dell'animo che appare dunque al limite fra il riflesso fisiologico e il sentimento cosciente. Ma le riserve da lui avanzate a proposito della "parentesi politica", che inserisce come una nota stridente "in questa personalità patetica sbozzata con una sensibilità viva e sicura", per cui il personaggio di Ciacco non risulterebbe bene scelto in rapporto alla profezia che il Poeta gli fa pronunciare (perché, tra l'altro, "non dimostra nessun interesse personale alla politica e ne parla solo per far piacere a Dante"), gli impediscono di vedere come questo disinteresse sia invece una manifestazione del suo « io » più profondo, e rifletta l'atmosfera del canto nel suo complesso. Diversamente da quel che accade per le figure di primo piano dell'*Inferno*, l'espressione che sembra caratterizzare con maggior compiutezza quella di Ciacco si riferisce ad un atto che non ha più nulla di umano: l'atto in cui egli "stravolge gli occhi, rimane un momento immobile, china la testa, poi ricade sul suolo lastricato di ombre: come se morisse un'altra volta" (Momigliano). Ma le parole con cui Virgilio commenta l'uscita di scena del personaggio ne collocano la figura sotto il crisma di una validità eterna, nella luce di una Potenza avvertita come supremamente giusta.

Inferno VI, 1-3
La Commedia, Inferno.
Min. attribuita a Giotto
o alla sua scuola -
secolo XIV -
(Chantilly, Museo Condé -
Ms. 597 - f. 34 v)

# Canto VI

1 Al tornar della mente, che si chiuse
dinanzi alla pietà de' due cognati,
che di trestizia tutto mi confuse,

4 novi tormenti e novi tormentati
mi veggio intorno, come ch' io mi mova
e ch' io mi volga, e come che io guati.

1. Quando riprendo la conoscenza (*al tornar della mente*), che era rimasta in me offuscata (*si chiuse*) alla vista del pianto doloroso (*pietà*) di Paolo e Francesca (*de' due cognati*), pianto che mi aveva, per la tristezza, completamente sconvolto,

4. vedo intorno a me nuove pene e nuovi puniti, dovunque io vada, o mi rigiri, o volga lo sguardo (*guati*).

7. Mi trovo nel terzo cerchio, il cerchio della pioggia destinata a non aver termine, tormentatrice (*maladetta*), gelida e pesante: mai non cambia il suo ritmo (*regola*) nè la materia (*qualità*) di cui è fatta.

---

La monotona insistenza della *piova etterna* sembra ripercuotersi anche nella struttura sintattica e nel ritmo dei primi versi del canto. Da terzina a terzina non c'è quasi svolgimento: ognuna appare come chiusa in sè, ognuna ostinatamente ribadisce l'incubo paralizzante del tetro paesaggio infernale.

10. Grossi chicchi di grandine, acqua sudicia (*tinta*) e neve cadono con violenza attraverso l'aria buia; la terra che accoglie tutto questo emana un fetido odore (*pute*).

---

La legge del contrappasso ha qui, per i dannati del terzo cerchio - i golosi - un'applicazione evidente: "Questa sozzura (« fastidio » dice uno degli antichi commentatori) in forma di pioggia è appropriato castigo, quasi fetente reciticcio di crapula, agl'ingordi gustatori d'ogni più raffinata squisitezza di cibi e di bevande" (Del Lungo).

Inferno VI, 13-21

La Commedia,
Inferno.
Min. ferrarese -
a. 1474-1482.
(Roma,
Biblioteca Vaticana -
Ms. Urb. Lat. 365 -
f. 13 r)

13. Cerbero, belva crudele e mostruosa (*diversa*: mai vista), latra, a modo di cane (*caninamente*), attraverso tre gole, incombendo sulle turbe che in quest'acqua impura (*quivi*) sono immerse.

16. Ha gli occhi iniettati di sangue (*vermigli*), la barba unta e nera (*atra*), il ventre capace (*largo*), e le mani munite di artigli (*unghiate*); graffia le anime dei peccatori, le scuoia e le squarta

---

Sul piano allegorico, secondo gli antichi commentatori, gli *occhi... vermigli* stanno a significare l'avidità rabbiosa, la *barba unta* la ributtante ingordigia, il *ventre largo* l'insaziabilità, le *unghiate mani* l'indole rapace.
Anche Cerbero, come Caronte e Minosse, è figura desunta dalla mitologia classica. Tuttavia, mentre in Virgilio e in Ovidio il cane dal trifauce latrato è posto a guardia del regno dei morti, nell'*Inferno* esso assolve la funzione di tormentatore dei dannati del terzo cerchio. Il Cerbero dantesco appare, inoltre, in confronto a quello degli antichi, assai più complesso e inquietante, sia per l'intrecciarsi in lui degli elementi ferini e umani (rappresentati questi ultimi dalla *barba*, dalle *mani*, dalle *facce*) sia per la vitalità che si sprigiona da ogni suo atto: "vitalità immediata o animale", annota il Croce, tutta tesa a soddisfare il più elementare degli impulsi: la fame. È "il laceratore - scrive il Del Lungo - il consumatore, a graffi a morsi a bocconi, dei già divoratori brutali e sfrenati, ora in ben altra condizione che di gozzoviglia, e fra ben altro tumulto che quello sconciamente giocondo dell'orgia".

19. La pioggia li spinge a lamentarsi in modo disumano (come *cani*): con uno dei fianchi proteggono (*fanno... schermo*) l'altro; gli infelici peccatori (*profani*) continuano a rivoltarsi (cercando inutilmente di sottrarsi al tormento).

---

*Volgonsi spesso i miseri profani*: il termine *profani* può suggerire genericamente l'empietà di chi pecca, o anche riferirsi in senso più specifico ai golosi: « profani », in quanto adoratori del ventre, "perché il loro dio è il ventre", come dice San Paolo (*Epistola ai Filippesi* III, 19).

22. Quando Cerbero, l'orribile mostro (*il gran vermo*), ci vide, spalancò le bocche e ci mostrò i denti (*sanne*: zanne); un fremito di rabbia lo agitava tutto (*non avea membro che tenesse fermo*).

---

*Non avea membro che tenesse fermo*: questo verso condensa come in una definizione quanto c'è di parossistico e inane nel furore di questo, non meno che degli altri mostri infernali, alla vista di Dante.

25. Virgilio tese le mani aperte (*spanne*), afferrò della terra, e, riempitosene i pugni (con *piene le pugna*), la gettò nelle tre bramose gole (*canne*).

---

Virgilio ripete il gesto della Sibilla di fronte a Cerbero (*Eneide* VI, 419-421).

28. Come quello del cane che, abbaiando, manifesta il suo desiderio (*agugna*: desidera), e si calma solo dopo aver addentato il cibo (*poi che 'l pasto morde*), poiché è tutto intento nello sforzo (*intende e pugna*) di divorarlo.

7 Io sono al terzo cerchio, della piova
etterna, maladetta, fredda e greve;
regola e qualità mai non l'è nova.

10 Grandine grossa, acqua tinta e neve
per l'aere tenebroso si riversa;
pute la terra che questo riceve.

13 Cerbero, fiera crudele e diversa,
con tre gole caninamente latra
sopra la gente che quivi è sommersa.

16 Li occhi ha vermigli, la barba unta e atra,
e 'l ventre largo, e unghiate le mani;
graffia li spiriti, scuoia e disquatra.

19 Urlar li fa la pioggia come cani:
dell'un de' lati fanno all'altro schermo;
volgonsi spesso i miseri profani.

22 Quando ci scorse Cerbero, il gran vermo,
le bocche aperse e mostrocci le sanne;
non avea membro che tenesse fermo.

25 Lo duca mio distese le sue spanne,
prese la terra, e con piene le pugna
la gittò dentro alle bramose canne.

28 Qual è quel cane ch'abbaiando agugna,
e si racqueta poi che 'l pasto morde,
chè solo a divorarlo intende e pugna,

31. tale divenne il sozzo aspetto del triplice volto (*quelle facce lorde*) del diavolo Cerbero, che (coi suoi latrati) stordisce (*'ntrona*) i peccatori a tal punto, da far loro desiderare la sordità.

34. (Camminando) calpestavamo le ombre che la pioggia fastidiosa (*greve*) prostra (*adona*), e mettevamo le piante dei nostri piedi sulla loro inconsistenza (*vanità*) materiale, che ha l'apparenza di un corpo umano (*persona*).

---

Dopo la mossa e vibrante raffigurazione di Cerbero questa terzina ci ripropone il tema, improntato a pesante tristezza, dell'uggioso paesaggio infernale. Qui la tristezza è accresciuta dal fatto che i due poeti sono costretti, per poter procedere nel loro cammino, a calpestare le ombre dei golosi: la perifrasi *sopra lor vanità che par persona*, dandoci quasi la trascrizione in chiave morale dell'inconsistenza di questi spettri, conferisce allo stato d'animo di Dante una straordinaria profondità di risonanze.

37. Erano tutte distese per terra, ad eccezione di una che si levò a sedere, non appena ci vide (*ratto ch'ella ci vide*) passarle (*passarsi*) davanti.

---

Bene osserva il Del Lungo come la terzina precedente prepari, insieme al primo verso di questa, la subitanea apparizione dell'ombra che rivolgerà la parola a Dante: "quella serie d'imperfetti *passavam, ponevam, giacean*, inchiude e quasi strascica qualche cosa come di preparazione e d'attesa di novità, la quale, poi, al verso *fuor ch'una ch'a seder si levò*, scatta baldanzosa di suoni, di sintassi, d'imagine, che secondano mirabilmente l'atto dell'ignoto dannato". L'ombra che si leva a sedere al passaggio dei due poeti è quella di Ciacco, un fiorentino in cui qualcuno ha voluto ravvisare il poeta Ciacco dell'Anguillaia. Secondo altri, Ciacco (nel significato di « porco ») sarebbe soltanto un soprannome dato a questo goloso. Di questo fiorentino ci ha lasciato un vivo ritratto il Boccaccio: "Era morditore di parole, e le sue usanze erano sempre co' gentili uomini e ricchi, e massimamente con quelli che

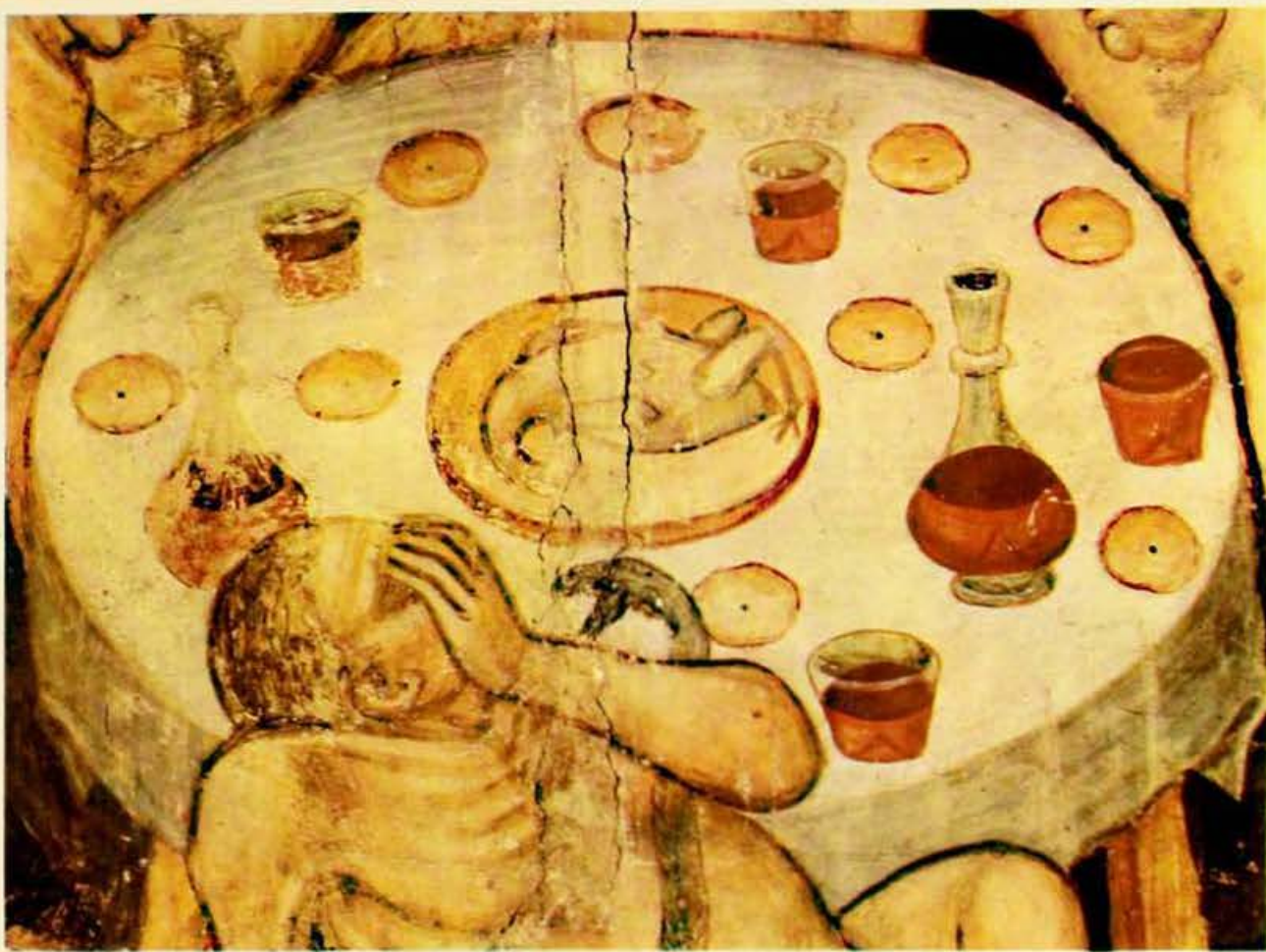
31 cotai si fecer quelle facce lorde
dello demonio Cerbero, che 'ntrona
l'anime sì, ch'esser vorrebber sorde.

34 Noi passavam su per l'ombre che adona
la greve pioggia, e ponavam le piante
sopra lor vanità che par persona.

37 Elle giacean per terra tutte quante,
fuor d'una ch'a seder si levò, ratto
ch' ella ci vide passarsi davante.

Inferno VI, 34-36

Nella colorita immagine trecentesca la cupa atmosfera dei golosi evolve in temi iconografici di un realismo ingenuo, quasi popolareggiante.

"Giudizio Universale: Inferno" di Taddeo di Bartolo (c. 1362-1422) - (particolari). (San Gimignano. Collegiata)

40 «O tu che se' per questo inferno tratto»,
mi disse, «riconoscimi, se sai:
tu fosti, prima ch' io disfatto, fatto».

43 E io a lei: «L'angoscia che tu hai
forse ti tira fuor della mia mente,
sì che non par ch' i' ti vedessi mai.

46 Ma dimmi chi tu se' che 'n si dolente
loco se' messa ed a sì fatta pena,
che s'altra è maggio, nulla è sì spiacente».

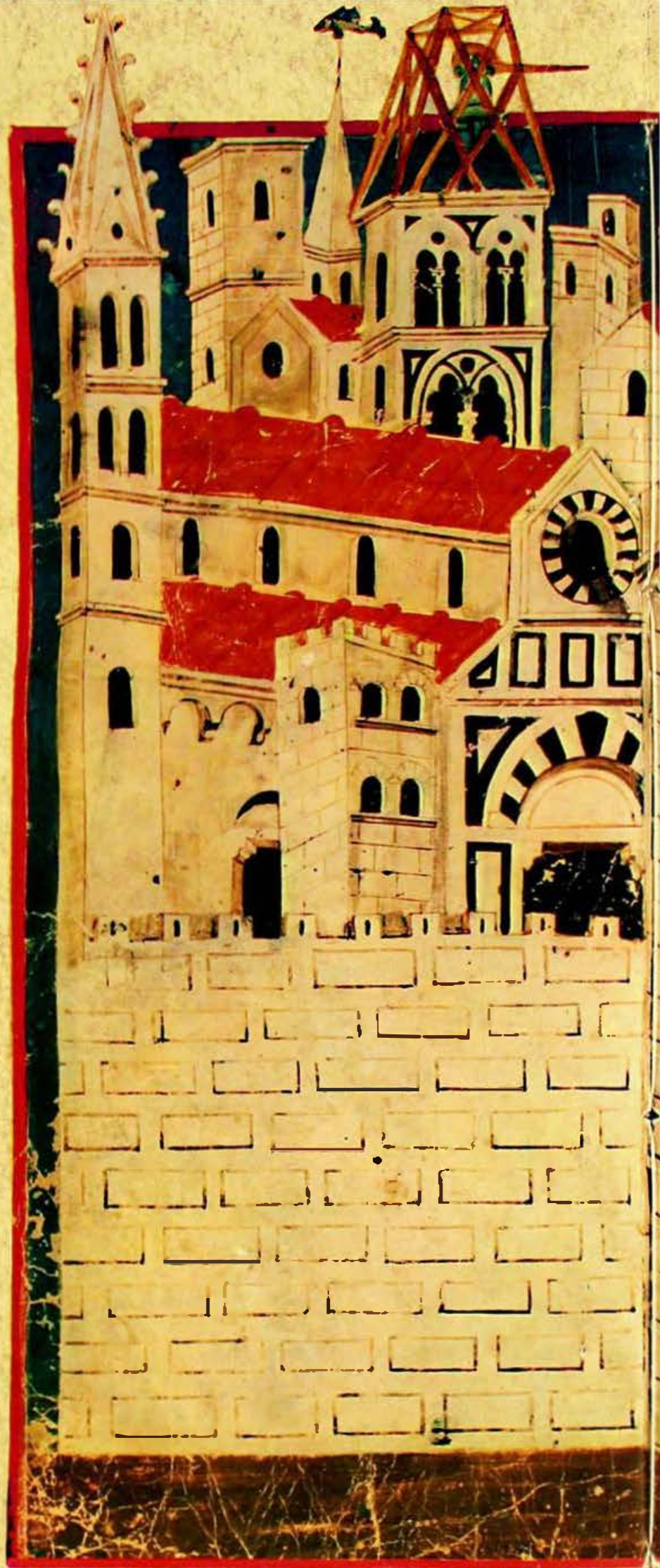
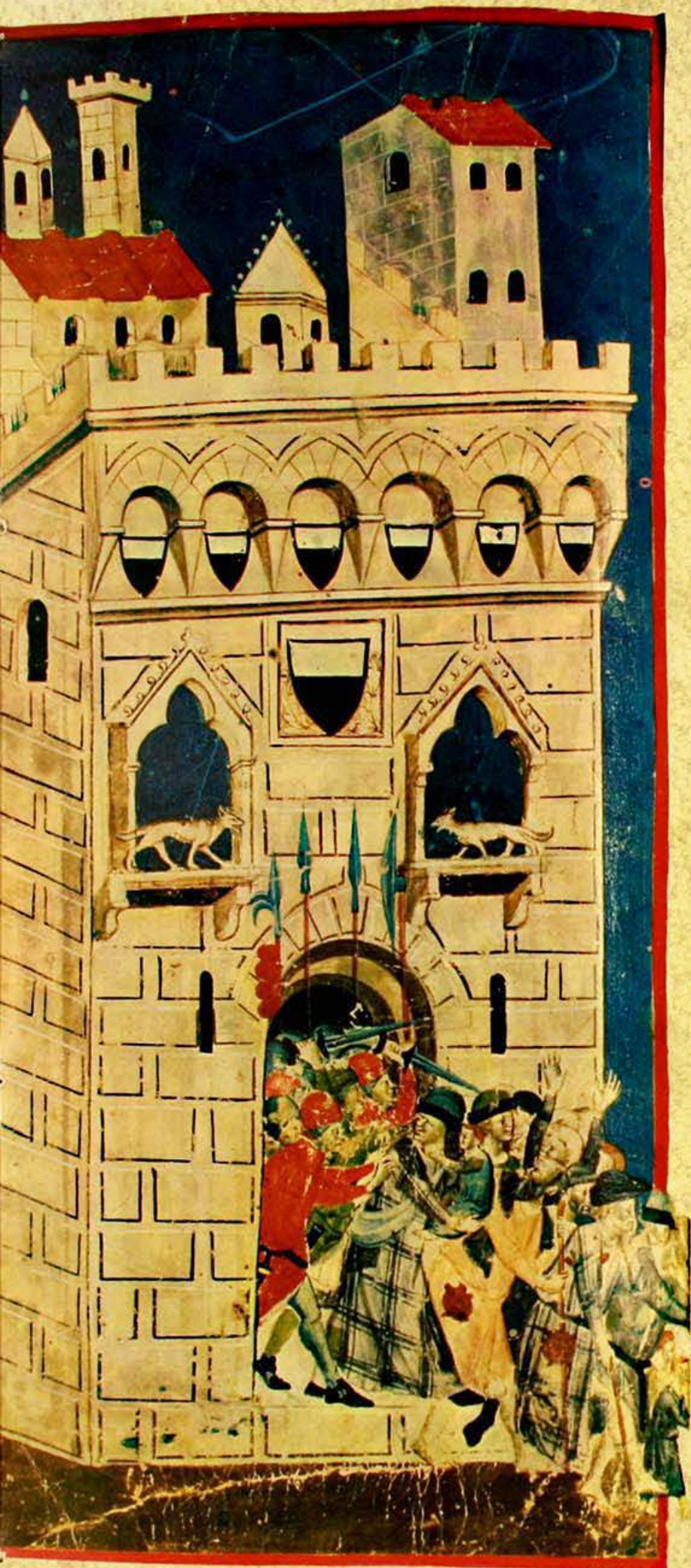
splendidamente e delicatamente mangiavano e beveano, da' quali, se chiamato era a mangiare, v'andava e similmente, se invitato non era, esso medesimo s'invitava".

40. « O tu che sei condotto (*tratto*) per questo inferno», parlò, « vedi se sei in grado (*se sai*) di riconoscermi: tu nascesti (*fosti... fatto*) prima che io morissi (*prima ch'io disfatto*). »

---

Ciacco, dolorosamente consapevole di essere sfigurato nei suoi lineamenti dal dolore che lo tormenta, propone a Dante l'enigma della sua identità: *riconoscimi, se sai*. "E, per dire che Dante è nato prima ch'egli morisse, usa un apparente bisticcio, che serve invece a porre più forte la tremenda antitesi, anche verbale, di due decisivi momenti della vita umana, il « farsi » e il « disfarsi » la nascita e la morte; dalla quale - e ne risalta la potenza distruttrice - fu *disfatto*." (Grabher)
L'alterarsi delle fattezze umane nei dannati è uno dei motivi sui quali la fantasia del Poeta torna con maggior insistenza e con effetti di notevole efficacia sul piano della poesia, quasi a ribadire il carattere di semplice apparenza che il nostro corpo riveste, agli occhi di Dio, di contro alla indistruttibile sostanza che è l'anima.

**Inferno VI, 49-50**

**La discordia nella città di Firenze in una miniatura fiorentina del sec. XIV del "Maestro del Biadaiolo".**

43. E io: «La pena (*angoscia*) che ti tormenta forse ti allontana (*tira fuor*) dalla mia memoria (*mente*), così che mi sembra di non averti mai veduto.

46. Ma dimmi chi sei, anima collocata in un posto così doloroso ed assegnata ad un tale tormento, che, se pur ve ne sono di più grandi (*maggio*: maggiore), nessuno è altrettanto fastidioso (*spiacente*) ».

49. Ed egli: « Firenze, che a tal punto è colma di odio (*invidia*) da non poterne più contenere (*che già trabocca il sacco*), mi ebbe fra i suoi abitanti (*seco mi tenne*) quando vivevo sulla terra (*in la vita serena*).

---

Il piacevole motteggiatore di un tempo è qui serio, pensoso, amaro: quanta malinconia in quell'attributo *serena*, che qualifica la vita sulla terra idealmente contrapponendola alla dura condizione dei dannati! La morte conferisce, nel poema di Dante, un tragico rilievo anche a figure che, considerate in se stesse, non avrebbero nessuna delle qualità che caratterizzano l'eroe tragico.

52. Voi concittadini mi chiamaste Ciacco: per il peccato rovinoso della gola, come vedi, mi struggo (*mi fiacco*) sotto la pioggia.

**"Specchio umano" di Domenico Lenzi - (Firenze, Biblioteca Laurenziana - Ms. Tempi 3 - f. 57 v)**

**Inferno VI, 60-61**
**"Cronica" di Giovanni Villani. Min. fiorentina - sec. XIV -**
**(Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Chig. L. VIII. 296 - f. 49 r)**

49 Ed elli a me: «La tua città, ch' è piena
d'invidia sì che già trabocca il sacco,
seco mi tenne in la vita serena.

52 Voi cittadini mi chiamaste Ciacco:
per la dannosa colpa della gola,
come tu vedi, alla pioggia mi fiacco.

55 E io anima trista non son sola,
ché tutte queste a simil pena stanno
per simil colpa». E più non fe' parola.

55. Né io (qui) sono il solo spirito infelice, poiché tutti questi altri sono soggetti (*stanno*) ai medesimi tormenti (*a simil pena*) per la medesima colpa (*per simil colpa*) ». E più non pronunciò (*fe'*: fece) parola.

58. Gli risposi: « Ciacco, il tuo dolore (*affanno*) mi affligge tanto, da indurmi (*mi 'nvita*) a piangere: ma dimmi, se lo sai, a quali estremi si ridurranno (*a che verranno*)

61. gli abitanti della città divisa in fazioni (*partita*); se in essa si trova qualcuno che sia giusto: e dimmi anche il motivo per cui tanta discordia ha cominciato a travagliarla (*l'ha... assalita*)».

Inferno VI, 64-66
"Cronica" di Giovanni Villani. Min. fiorentina - sec. XIV - (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Chig. L. VIII. 296 - f. 21 r)

58 Io li rispuosi: «Ciacco, il tuo affanno
mi pesa sì, ch'a lagrimar mi 'nvita;
ma dimmi, se tu sai, a che verranno

61 li cittadin della città partita;
s'alcun v' è giusto; e dimmi la cagione
per che l' ha tanta discordia assalita».

64 Ed elli a me: «Dopo lunga tencione
verranno al sangue, e la parte selvaggia
caccerà l'altra con molta offensione.

Le parole riguardose con cui il Poeta manifesta a Ciacco la sua simpatia riecheggiano quelle indirizzate a Francesca. Dante è benevolo con coloro che hanno peccato per incontinenza. Assai più aspra sarà la sua reazione alla vista delle pene che tormentano i peccatori che hanno fatto il male per fredda malizia.

64. Ed egli: «Dopo una lunga contesa (*tencione*) si arriverà a un fatto di sangue (*verranno al sangue*), e il partito degli uomini del contado (*la parte selvaggia*: quella dei Cerchi, i Bianchi) manderà in esilio gli esponenti del partito avversario (quello dei Donati, i Neri) danneggiandoli gravemente (*con molta offensione*).

67 Poi appresso convien che questa caggia
infra tre soli, e che l'altra sormonti
con la forza di tal che testé piaggia.

70 Alte terrà lungo tempo le fronti,
tenendo l'altra sotto gravi pesi,
come che di ciò pianga o che n'adonti.

73 Giusti son due, e non vi sono intesi:
superbia, invidia e avarizia sono
le tre faville c' hanno i cuori accesi».

76 Qui puose fine al lagrimabil sono;
e io a lui: «Ancor vo' che m' insegni,
e che di più parlar mi facci dono.

79 Farinata e 'l Tegghiaio, che fuor sì degni,
Iacopo Rusticucci, Arrigo e 'l Mosca
e li altri ch'a ben far puoser li 'ngegni,

82 dimmi ove sono e fa ch' io li conosca;
ché gran disio mi stringe di savere
se 'l ciel li addolcia, o lo 'nferno li attosca».

67. In seguito è destino (*convien*) che il partito dei Bianchi (*questa*) soccomba prima che siano trascorsi tre anni (*infra tre soli*), e che il partito dei Neri abbia il sopravvento (*sormonti*) con l'aiuto (*la forza*) di qualcuno (*tal*) che attualmente si barcamena (*testé piaggia*) (fra le due opposte fazioni).

Le due fazioni, in cui si era divisa la guelfa Firenze sul finire del XIII secolo, erano capeggiate dalla famiglia dei Cerchi e da quella dei Donati. Un primo scontro fra cerchieschi e donateschi, soprannominati in seguito rispettivamente Bianchi e Neri, si ebbe nel 1300 in occasione delle feste di Calendimaggio. Le due parti vennero *al sangue*, come dice Dante, e ci furono alcuni feriti. Per ristabilire l'ordine i Priori, tra i quali era anche Dante, ne esiliarono gli esponenti più in vista, che però riuscirono ben presto a tornare in Firenze. Un anno dopo lo scontro di Calendimaggio, nel giugno 1301, i Bianchi (*la parte selvaggia*) espulsero dalla città i capi di parte nera, per esserne a loro volta cacciati, al rientro in Firenze di questi, nel 1302 (*infra tre soli*: cioè prima di tre rivoluzioni solari a partire dal 1300, data dell'immaginario viaggio di Dante nell'oltretomba). La riscossa del partito dei Donati avvenne coll'appoggio di Bonifacio VIII (*con la forza di tal che testé piaggia*). Questo papa, che in un primo tempo pareva deciso a mantenere un atteggiamento neutrale fra le due fazioni in lotta per il predominio in Firenze, optò alla fine per i Neri, che si mostravano propensi ad accettare le sue richieste.

70. Il partito dei Neri spadroneggerà a lungo (*alte terrà lungo tempo le fronti*), tenendo sottomessa la fazione avversa con provvedimenti iniqui (*gravi pesi*), per quanto questa si lamenti e si sdegni (*n'adonti*).

73. I cittadini giusti sono due, ma nessuno dà loro ascolto (*non vi sono intesi*): la superbia, l'invidia e la brama di guadagni sono le tre scintille che hanno appiccato il fuoco agli animi (aizzando i Fiorentini gli uni contro gli altri)».

*Giusti son due*: già i primi commentatori mostrano di non sapere a quali personaggi della vita pubblica fiorentina Dante intendesse fare riferimento con questa espressione. Ma può anche darsi - come sostiene il Del Lungo - che il Poeta abbia solamente inteso "senza allusioni personali, significare che in sì grande cittadinanza il numero dei giusti era piccolissimo, e quasi nullo; e quei pochissimi, non ascoltati".

76. A questo punto pose termine al suo discorso doloroso (*lagrimabil*); e io: « Vorrei avere da te ancora altri schiarimenti (*ancor vo' che m'insegni*), e vorrei che tu mi facessi la grazia di continuare a parlare (*di più parlar*).

79. Farinata e Tegghiaio, che furono così degni di onore, Jacopo Rusticucci, Arrigo e Mosca e gli altri cittadini che si adoperarono per il bene (*a ben far puoser li 'ngegni*) di Firenze,

82. dimmi dove si trovano e fa in modo che io apprenda qualcosa di loro (*fa ch'io li conosca*): perché grande è il desiderio che ho (*mi stringe*) di sapere se il paradiso dà loro dolcezza (*li addolcia*), o l'inferno li amareggia (*li attosca*: li avvelena) ».

Dante chiede al suo concittadino notizie di alcuni uomini politici del tempo passato. Di questi, troveremo Farinata degli Uberti, capo ghibellino e vincitore dei Guelfi a Monraperti, tra gli eretici; Tegghiaio Aldobrandi degli Adimari e Jacopo Rusticucci, guelfi entrambi, tra i violenti contro natura; Mosca dei Lamberti, considerato il primo responsabile del divampare in Firenze delle lotte tra Guelfi e Ghibellini, fra i seminatori di discordia. Arrigo sarebbe un membro della famiglia dei Fifanti, il quale partecipò nel 1215 alla uccisione di Buondelmonte: da questo delitto gli storici del tempo fecero dipendere la divisione dei Fiorentini in Guelfi e Ghibellini. Non è più menzionato nel poema.

Inferno VI, 69

Da "Vaticinia de Pontificibus Romanis" di Gioacchino da Fiore: la figura di Bonifacio VIII.
Min. dell'Italia settentrionale - inizio del sec. XVI - (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Ross. 374 - f. 4 v)

**Inferno VI, 88**

Sintetizzato nella breve musicale cadenza e velato di nostalgia commuove sempre, nel verso o nell'immagine pittorica, il vivo sentimento d'amore con cui l'uomo medievale sapeva guardare al creato.

Particolare da: "San Gerolamo nel deserto" del "Maestro dell'Osservanza" ( prima metà del sec. XV). (Siena, Pinacoteca)

85. E Ciacco: « Si trovano tra i dannati più colpevoli (*tra l'anime più nere*): peccati diversi (da quello punito in questo cerchio) pesano su di loro in modo da tenerli nella parte bassa dell'inferno (*giù li grava al fondo*): se scenderai fin laggiù, potrai vederli.

88. Ma quando sarai tornato tra i vivi (*nel dolce mondo*), ti prego di richiamare il mio nome alla loro memoria (*priegoti ch'alla mente altrui mi rechi*): più non parlerò né ti risponderò ».

---

Il ricordo accorato della *vita serena*, con cui già si era iniziato il discorso di Ciacco, colora di mestizia anche il commiato di quest'ombra da Dante "e s'accompagna a un disperato bisogno, così vivo nei dannati: quello di essere ancora avvinti a questo mondo delle loro passioni e del loro peccato che vivrà sempre in essi; e ciò mediante l'unica illusoria forma di sopravvivenza che salvi di loro qualche cosa: la fama presso le creature della terra" (Grabher).

91. Allora stravolse gli occhi (fece divenire obliqui, *biechi*, gli occhi) che fino allora avevano guardato diritti davanti a sé; per un attimo ancora mi guardò, e poi abbassò la testa: piombò giù con essa allo stesso livello (*a par*) degli altri dannati (*ciechi*: in quanto privi della luce dell'intelletto).

---

*Cadde con essa a par delli altri ciechi*: il termine « ciechi » ha qui un significato morale, e in questa accezione ricorre nel linguaggio dei mistici.
Il Del Lungo cita, a questo proposito, il passo di un dottore della Chiesa: "«il non vedere» è, in questa vita mondana, la pena inavvertita dei peccatori; il « non poter vedere », cioè la cecità, è, nell'altro mondo, la pena sentita dai dannati". Tuttavia l'espressione *ciechi*, in questo quadro che - come ha notato il Momigliano - "ha del macabro, quasi come una scena di decapitazione", si colora, per suggestione della rima, anche di "un sinistroriflesso pittorico singolarmente armonizzato con *li diritti occhi torse allora in biechi*".
Sempre del Momigliano è l'osservazione che questa terzina suggerisce "il primo esempio di uno dei motivi poetici più frequenti del poema: la rappresentazione della figura e della fisionomia dei dannati, stravolta dal tormento e oscurata dalla depravazione: la pittura d'un'umanità imbestiata in cui la bestialità rende più miserando quel tanto di umano che ciascuno dei dannati conserva, e l'umanità fa sembrare più ripugnante quel tanto di bestiale che ciascuno dei dannati ha portato con sé dalla mala vita della terra e acquistato nella proterva o disperata sopportazione della pena".

94. E Virgilio mi disse: « Più non si alzerà prima (*di qua dal*) del suono delle trombe degli angeli (*angelica*), quando verrà il giudice (*la... podèsta*) nemico dei reprobi (Cristo):

97. ogni dannato rivedrà (allora) il suo triste sepolcro, assumerà nuovamente il corpo e l'aspetto che aveva da vivo (*ripiglierà sua carne e sua figura*), ascolterà la sentenza che deciderà la sua sorte per l'eternità (*ch'in etterno rimbomba*) ».

---

*Più non si desta*: nota il Del Lungo che questo presente storico "dice un futuro che si distende per secoli".
La solennità di questa rappresentazione del Giudizio Universale non trova riscontro che in alcuni dei più grandi capolavori delle arti figurative.

100. Così, ragionando (*toccando*) un poco intorno alla vita d'oltretomba, camminammo lentamente attraverso l'immondo miscuglio fatto di ombre di peccatori e di acqua (*dell'ombre e della pioggia*):

85 E quelli: «Ei son tra l'anime più nere:
diverse colpe giù li grava al fondo:
se tanto scendi, li potrai vedere.

88 Ma quando tu sarai nel dolce mondo,
priegoti ch'alla mente altrui mi rechi:
più non ti dico e più non ti rispondo».

91 Li diritti occhi torse allora in biechi;
guardommi un poco, e poi chinò la testa:
cadde con essa a par delli altri ciechi.

94 E 'l duca disse a me: «Più non si desta
di qua dal suon dell'angelica tromba,
quando verrà la nimica podèsta:

97 ciascun rivederà la trista tomba,
ripiglierà sua carne e sua figura,
udirà quel ch' in etterno rimbomba».

100 Sì trapassammo per sozza mistura
dell'ombre e della pioggia, a passi lenti,
toccando un poco la vita futura;

Inferno VI, 94-96
"Antifonario".
Min. lombarda - secolo XV -
(Pavia, Biblioteca Civica Bonetta -
Ing. 2729 - frammento)

103 per ch'io dissi: «Maestro, esti tormenti
crescerann'ei dopo la gran sentenza,
o fier minori, o saran sì cocenti?»

106 Ed elli a me: «Ritorna a tua scienza,
che vuol, quanto la cosa è più perfetta,
più senta il bene, e così la doglienza.

109 Tutto che questa gente maladetta
in vera perfezion già mai non vada,
di là più che di qua essere aspetta».

112 Noi aggirammo a tondo quella strada,
parlando più assai ch'io non ridico;
venimmo al punto dove si digrada:

115 quivi trovammo Pluto, il gran nemico.

103. e pertanto mi rivolsi a Virgilio: « Maestro, queste pene aumenteranno o diminuiranno d'intensità dopo il Giudizio Universale (*la gran sentenza*), o saranno dolorose come adesso? »

106. E Virgilio: « Ripensa alla tua dottrina, secondo la quale (*che vuol*: la quale sostiene), quanto più una cosa è perfetta, tanto più intensamente sente il piacere (*il bene*) non meno del dolore.

109. Benché (*tutto che*) i dannati (*questa gente maladetta*) non possano mai conseguire la vera perfezione (che si ha solo quando l'uomo è vicino a Dio), attendono di essere perfetti (*essere aspetta*) dopo il Giudizio più che non prima (*di là più che di qua*)».

---

Il pensiero aristotelico-tomista, accettato da Dante, afferma che nella misura in cui una realtà è perfetta essa avverte con maggiore intensità la gioia o il dolore. Ora la *vera perfezion* dell'uomo, secondo la definizione della Scolastica, è nell'unione dell'anima e del corpo, che, scissa con la morte, si ricostituirà solo nel giorno del Giudizio Universale.

112. Percorremmo il cerchio secondo la sua circonferenza (*a tondo*), discorrendo assai di più di quanto io non abbia qui riferito; giungemmo nel punto ove da questo cerchio si scende nel successivo (*si digrada*):

115. Ivi ci imbattemmo in Pluto, l'orribile diavolo (*nemico*).

---

*Pluto*: è il diavolo posto a guardia del cerchio degli avari e dei prodighi. Nella mitologia greca Pluto, figlio di Iasone e di Demetra, era considerato dio della ricchezza.

# nferno, Canto VII

*Con voce stridula e il volto gonfio d'ira, il guardiano del quarto cerchio, dove avari e prodighi scontano la loro pena eterna, grida parole incomprensibili all'indirizzo dei due poeti. Ma non appena Virgilio gli ricorda che il loro viaggio si compie per volontà di Dio, il suo furore svanisce; il mostro, come privato delle sue forze, si accascia al suolo. I due possono così entrare. Ivi due fitte schiere di dannati spingono, in direzioni contrarie, grandi pesi. Due sono i punti del cerchio, diametralmente opposti, in cui le due schiere si scontrano, rinfacciandosi a vicenda i peccati che le accomunano nel tormento disumano. Poi ciascuno si volge indietro e riprende a rotolare il proprio macigno fino all'altro punto di incontro. La giostra beffarda è destinata a ripetersi in eterno. Questi peccatori sono irriconoscibili: la mancanza di discernimento che li spinse ad accumulare o sperperare il danaro, li confonde ora tutti in una massa indifferenziata ed anonima. « Nessuno dei beni che sono affidati al governo della Fortuna - ricorda Virgilio - potrebbe dar loro pace nemmeno per un attimo. »*

*Dante coglie, da questa affermazione del maestro, l'occasione per interrogarlo sulla natura della Fortuna. Essa non è - spiega il poeta latino - una potenza capricciosa e cieca che distribuisce i suoi favori a caso, ma una esecutrice dei disegni di Dio; poiché da Dio è voluto che le ricchezze si trasferiscano, con alterna vicenda, da una famiglia all'altra, da un popolo all'altro. Proprio quelli che dovrebbero ringraziarla la coprono di insulti. Ma essa, intelligenza celeste, assolve il suo compito imperturbabile e serena.*

## INTRODUZIONE CRITICA

Il De Sanctis aveva diviso i canti dell'*Inferno* in due categorie: quella dei canti in cui l'attenzione di chi legge si accentra tutta intorno ad una figura dominante, rispetto alla quale tutte le altre, non meno degli elementi paesistici o morali, appaiono in posizione subordinata, e quella dei canti in cui sull'accento drammatico prevale quello descrittivo, e in cui troviamo "gruppi, non individui". "Prima dite: il canto di Francesca, di Farinata, di ser Brunetto Latini; ora dite: il canto de' ladri, de' falsari, de' truffatori." Se accettiamo questa partizione, che nel De Sanctis è legittimata dall'impostazione romantica della sua critica, anche il canto settimo dell'*Inferno* dovrebbe rientrare nella categoria dei canti anonimi e « descrittivi », canti la cui funzione sarebbe più « strutturale » che poetica. In effetti riesce difficile, leggendo Dante, proprio perché Dante ha saputo dar vita a personaggi così complessi e drammatici da trovare pochi riscontri nella letteratura mondiale, liberarsi di quello che potremmo chiamare il « pregiudizio del personaggio ». Eppure la poesia della *Commedia* è assai più varia e ricca di toni di quanto le formulazioni fin qui avanzate in sede di giudizio estetico, anche se amplissime, consentano di intravedere. Dal 1920 in poi, data di pubblicazione del saggio di Benedetto Croce sull'opera di Dante, la critica non ha fatto che recuperare, sotto il segno della poesia, vaste zone del poema considerate fino allora meritevoli di attenzione solo sul piano della cultura, né può dirsi sia giunta ad un punto tale da far considerare ormai di scarso interesse le ricerche in questo senso.

La bibliografia critica del settimo canto dell'*Inferno* è un esempio di quanto certe posizioni desanctisiane siano implicitamente operanti anche in autori altrimenti lontani dal clima in cui l'opera del De Sanctis è maturata. "Canto senza figure, senza vivi elementi di dramma... canto (si noti) intermesso non solo con buona ragione morale, ma con grande convenienza artistica, per effetto di contrasto, fra i due, che ci ritraggono meravigliosamente scolpiti i fiorentini Ciacco e Filippo Argenti." Così si esprimeva il Bacci, in una sua « lettura » del canto agli inizi del secolo. Né diverso parere manifestava il Torraca: "Al canto manca la principale attrattiva di tanti altri... un'ombra, un personaggio, che narri la sua storia tragica o predìca al Poeta il futuro, o in altro modo attiri la nostra attenzione, c'ispiri compassione o ribrezzo".

Altro motivo su cui la critica ha variamente insistito, è stata, come rileva il Marti, "la frattura, che qui per la prima volta si verifica, tra il chiudersi di una parabola narrativa e il concludersi dell'unità ritmico-poetica del canto". In altre parole: mentre fin qui ad ogni canto corrispondeva la descrizione di un cerchio e quindi una sola tonalità predominante, nel settimo questa unità di argomento e di atmosfera sembra venir meno. Di qui la preoccupazione, in alcuni critici, di trovare il legame segreto che unisce l'episodio degli avari e prodighi alla descrizione della pena degli iracondi, attraverso la digressione sulla Fortuna.

Così ad esempio il Getto ha voluto vedere in tutto il canto un distacco dell'autore dalle scene cui assiste, "un puro guardare oggettivo, di un essenziale ritrarre, senza volontà di commento... un gusto grafico preciso, puntualmente descrittivo, di linea ben calcolata". Effettivamente mancano, almeno nell'episodio degli avari e prodighi e nel commento di Virgilio ad esso, quei chiaroscuri che, nei primi canti dell'*Inferno*, denunciano una partecipazione sentimentale dell'autore nei confronti dei dannati.

Manca l'angoscia che vibra in tutto il colloquio con Francesca, mancano perfino espressioni di sdegno come quelle, divenute proverbiali, che la vista degli ignavi suggerisce al suo sentimento morale. Insistere però sulla formula del "puro guardare oggettivo" e sui modi in cui questo guardare si viene di volta in volta concretando, può tuttavia fuorviare dall'esatto intendimento di quelli che sono i motivi ispiratori del canto. Dante non è mai in primo luogo un « visivo ». La straordinaria concretezza che acquistano nella *Commedia* anche gli spettacoli più allucinanti e irreali non nasce da un contemplare fine a se stesso, ma da un impegno morale che spoglia le cose dei loro attributi esteriori, per penetrarne il significato ultimo, per darne un giudizio definitivo. Parlare, a proposito della poesia di Dante, di valori quali pittoricità, spazialità, visività, frontalità dell'immagine, come ha fatto, con risultati del resto apprezzabili, un altro attento studioso della *Commedia*, il Malagoli, senza cogliere il fuoco nascosto che in questa immagine si esprime, la religione dei valori morali che ad essa conferisce una compattezza mai eguagliata nella letteratura mondiale, equivale a volersi precludere la comprensione del suo senso più profondo.

Per tornare al settimo canto dell'*Inferno*, anzitutto il puro guardare oggettivo che sembra caratterizzarlo, almeno fino al momento in cui i due viandanti scendono nel cerchio degli iracondi (qui, come ha rilevato il Momigliano, l'atmosfera cambia, s'impregna di *spleen*, di umor nero), nasce da una posizione di condanna senza attenuanti per coloro che hanno fatto del danaro la loro unica ragione di essere. In secondo luogo, tutta la scena iniziale, dall'incontro con Pluto alla digressione sulla Fortuna, è, come ha rilevato il Marti, il risultato di "un'arte ispirata più da sprezzo polemico che da un gusto realistico obiettivamente distaccato". La rima difficile non meno che la metafora esasperata e grottesca deformano violentemente una realtà che, proprio per questo amaro intervento dell'autore, inteso a trasferirla interamente sul terreno dell'*exemplum*, del significato etico e religioso, non può essere considerata soltanto oggettiva.

Inferno VII, 1-2
La Commedia, Inferno.
Min. emiliana - Fine del sec. XIV - (Rimini, Biblioteca Gambalunga - Ms. D. II. 41 - f. 18 v)

# Canto VII

1 «Papé Satàn, papé Satàn aleppe!»
cominciò Pluto con la voce chioccia;
e quel savio gentil, che tutto seppe,

4 disse per confortarmi: «Non ti noccia
la tua paura; ché, poder ch'elli abbia,
non ci torrà lo scender questa roccia».

7 Poi si rivolse a quella infiata labbia,
e disse: «Taci, maladetto lupo:
consuma dentro te con la tua rabbia.

10 Non è sanza cagion l'andare al cupo:
vuolsi nell'alto, là dove Michele
fe' la vendetta del superbo strupo».

1. « Papé Satàn, papé Satàn aleppe! » prese a gridare Pluto con voce rauca (*chioccia*); e quel nobile saggio (Virgilio), dalla sconfinata dottrina.

4. per rincuorarmi, così mi parlò: « Il tuo spavento non ti arrechi danno; infatti, per quanto egli sia potente (*poder ch'elli abbia*), non ci impedirà (*torrà*) di scendere (dal terzo al quarto cerchio) per questo dirupo ».

---

*Papé Satàn, papé Satàn aleppe*: discordi sono le interpretazioni che i commentatori hanno dato a questo verso. Per alcuni esso non avrebbe alcun significato riferibile ad una lingua umana; le parole poste in bocca a Pluto sarebbero un esempio del linguaggio dei diavoli, incomprensibile per noi, se non addirittura suoni privi di qualsiasi significato, espressioni di una mente confusa e abbrutita. Il Momigliano, ad esempio, ritiene che esse vogliano essere "un segno dell'imbecillità a cui riduce l'avidità di ricchezza". È più probabile tuttavia che esse significhino qualcosa come: "O Satana, o Satana, Dio!" oppure: "O Satana, o Satana, ahimè!" Infatti *papae* in latino è una interiezione di meraviglia e *aleph* è la prima lettera dell'alfabeto ebraico, che può essere quindi letta come se volesse dire « primo principio » (e quindi Dio), oppure, con riferimento al lamento di Geremia che si apre appunto con questa parola, come un'interiezione di dolore.

7. Quindi, rivolto verso quel volto tumido (*infiata labbia*), disse: « Taci, maledetto demonio; struggiti internamente per la rabbia.

10. Non senza motivo è la nostra andata nell'inferno profondo (*al cupo*): così si vuole nel cielo, là dove l'arcangelo Michele punì (*fe' la vendetta*) l'orgogliosa ribellione (*strupo*) di Lucifero e dei suoi seguaci ».

---

*Fe' la vendetta del superbo strupo*: più che derivare dal latino *stropus* (gregge) per cui starebbe ad indicare la schiera degli angeli ribelli a Dio, *strupo* sembra essere metatesi di « stupro », violenza dovuta a desiderio smodato. Giova qui ricordare che nelle pagine di un teologo del medioevo, Scoto Eriugena, il peccato degli angeli che si ribellarono a Dio è definito « lussuria ». Scrive lo Scoto che, per quanto la lussuria propriamente detta riguardi soltanto gli atti carnali, "tuttavia ogni brama smodata di qualcosa di piacevole, in quanto piacevole, può essere chiamata lussuria", a meno che oggetto della brama non sia il bene, il che non può dirsi certo sia avvenuto nel caso della ribellione degli angeli: il loro desiderio di una maggiore beatitudine si opponeva infatti ai voleri di Dio.

13 Quali dal vento le gonfiate vele
caggiono avvolte, poi che l'alber fiacca,
tal cadde a terra la fiera crudele.

16 Così scendemmo nella quarta lacca
pigliando più della dolente ripa
che 'l mal dell'universo tutto insacca.

19 Ahi giustizia di Dio! tante chi stipa
nove travaglie e pene quant'io viddi?
e perché nostra colpa sì ne scipa?

22 Come fa l'onda là sovra Cariddi,
che si frange con quella in cui s' intoppa,
così convien che qui la gente riddi.

25 Qui vidi gente più ch'altrove troppa,
e d'una parte e d'altra, con grand'urli,
voltando pesi per forza di poppa.

28 Percoteansi incontro; e poscia pur lì
si rivolgea ciascun, voltando a retro,
gridando: «Perché tieni?» e «Perché burli?»

13. Come le vele gonfiate dal vento cadono confusamente avviluppate se l'albero della nave si spezza (*fiacca*), così piombò a terra il mostro malvagio.

---

La figura di Pluto suscita in chi legge l'impressione di una massa enorme e amorfa e, sul piano morale, quella di un furore ottuso e impotente. Essa non ci viene infatti presentata dal Poeta attraverso questo o quel particolare del suo aspetto esteriore, come avviene per Caronte, ad esempio, e per Minosse. Il carattere rissoso del traghettatore dell'Acheronte è già tutto contenuto in una determinazione come gli *occhi di bragia*, mentre l'enigmatico *conoscitor delle peccata* del secondo cerchio resta indissolubilmente legato nella nostra memoria all'atto - bestiale - di avvolgere la coda, per significare un giudizio dettato dalla più pura razionalità. Scrive il Torraca, a proposito di Pluto: "*Infiate labbia* suggerisce, sì, l'immagine di un gran faccione, ma vagamente. Ma ecco le vele gonfiate dal vento e l'albero della nave portare in questa indeterminazione qualcosa di enorme, di gigantesco..." Per quanto riguarda il significato morale di questa inaspettata similitudine, un altro acuto lettore del settimo canto, il Vallone, osserva come essa racchiuda in sé l'intera vicenda di questo guardiano infernale "protervo, bestemmiatore, e poi schiacciato, umiliato e vinto", e aggiunge un'osservazione generale sull'umiliazione cui, nell'inferno dantesco, le potenze del male soggiaciono di fronte all'affermarsi della razionalità chiarificatrice (Virgilio): "Forse il destino dei diavoli è più inesorabilmente crudele di quello delle anime malvage che essi custodiscono. Queste, almeno, di tanto in tanto, possono reagire, a loro modo, e nella loro misura, contro un potere ch'è a tutti superiore... i diavoli, vinti che siano, e sempre son vinti, si degradano a «poveri diavoli», arnesi di idiota materia che giacciono impotenti e accidiosi dinanzi alla loro immane sconfitta".

16. Scendemmo in tal modo nella quarta fossa (*lacca*), percorrendo un altro tratto (*pigliando più*) della china dolorosa che contiene tutto il male dell'universo.

19. Ahimè, giustizia di Dio! chi mai ammassa (*stipa*) tanti inimmaginabili (*nove*) supplizi e dolori, quanti io ne vidi? e perché l'umana colpa a tal punto ci strazia (*scipa*)?

22. Come (nello stretto di Messina) presso Cariddi, le onde (del mar Jonio) si infrangono cozzando contro quelle del mar Tirreno, così necessariamente avviene che qui le turbe ballino.

---

Scrive il Marti, a proposito di questa grandiosa similitudine, che Dante con essa ci suggerisce non già un "urto di persone, di individui, ma urto di gente, di masse informi: anonime superfici in movimento che si infrangono reciprocamente l'una contro l'altra: vaste chiazze brulicanti e semoventi, che tristemente spumeggiano a quel loro pendolare scontrarsi. Nessuno stacco fra le anime e i massi che esse volgono... la figurazione è risolta in movimento ritmico, eterno e sempre uguale, ma anche meccanico e insensato, di superfici e di colori".
*Così convien che qui la gente riddi*: il richiamo alla ridda, ballo circolare dal ritmo molto veloce, che in altra circostanza evocherebbe una scena lieta, è qui sarcastico e sferzante.

25. Qui vidi una moltitudine più numerosa che in altri luoghi, la quale, divisa in due schiere, che provenivano dall'uno e dall'altro lato del cerchio (*d'una parte e d'altra*), rotolava pesi, spingendoli col petto (*per forza di poppa*) ed emettendo alti lamenti.

28. Incontrandosi, cozzavano gli uni contro gli altri (*percoteansi incontro*); e poi, in quello stesso punto (*pur lì*), ognuno si volgeva indietro, voltando addietro anche il suo peso, e urlava: «Perché conservi?» e «Perché sperperi (*burli*)?»

---

La pena degli avari e dei prodighi ricorda quella di Sisifo e degli altri dannati che nel Tartaro Enea vede intenti a rotolare enormi macigni. I pesi che essi spingono stanno a significare probabilmente i mucchi di danaro che in vita passarono per le loro mani.

**Inferno VII, 25-27**

**La Commedia, Inferno. Min. ferrarese - a. 1474-1482. (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Urb. Lat. 365 - f. 17 v)**

31. In tal maniera tornavano indietro attraverso il cerchio tenebroso da entrambe le direzioni (*da ogni mano*) fino al punto diametralmente opposto, continuando a lanciarsi a vicenda il loro ritornello ingiurioso (*ontoso metro*);

34. poi, una volta qui arrivato, ciascuno tornava indietro, ripercorrendo il suo semicerchio, fino allo scontro successivo (*all'altra giostra*). E io, che mi sentivo quasi turbato (*ch'avea lo cor quasi compunto*),

37. dissi: « Maestro, spiegami quale moltitudine è questa, e se costoro che sono alla nostra sinistra e hanno la tonsura (*chercuti*), furono tutti ecclesiastici (*cherci*) ».

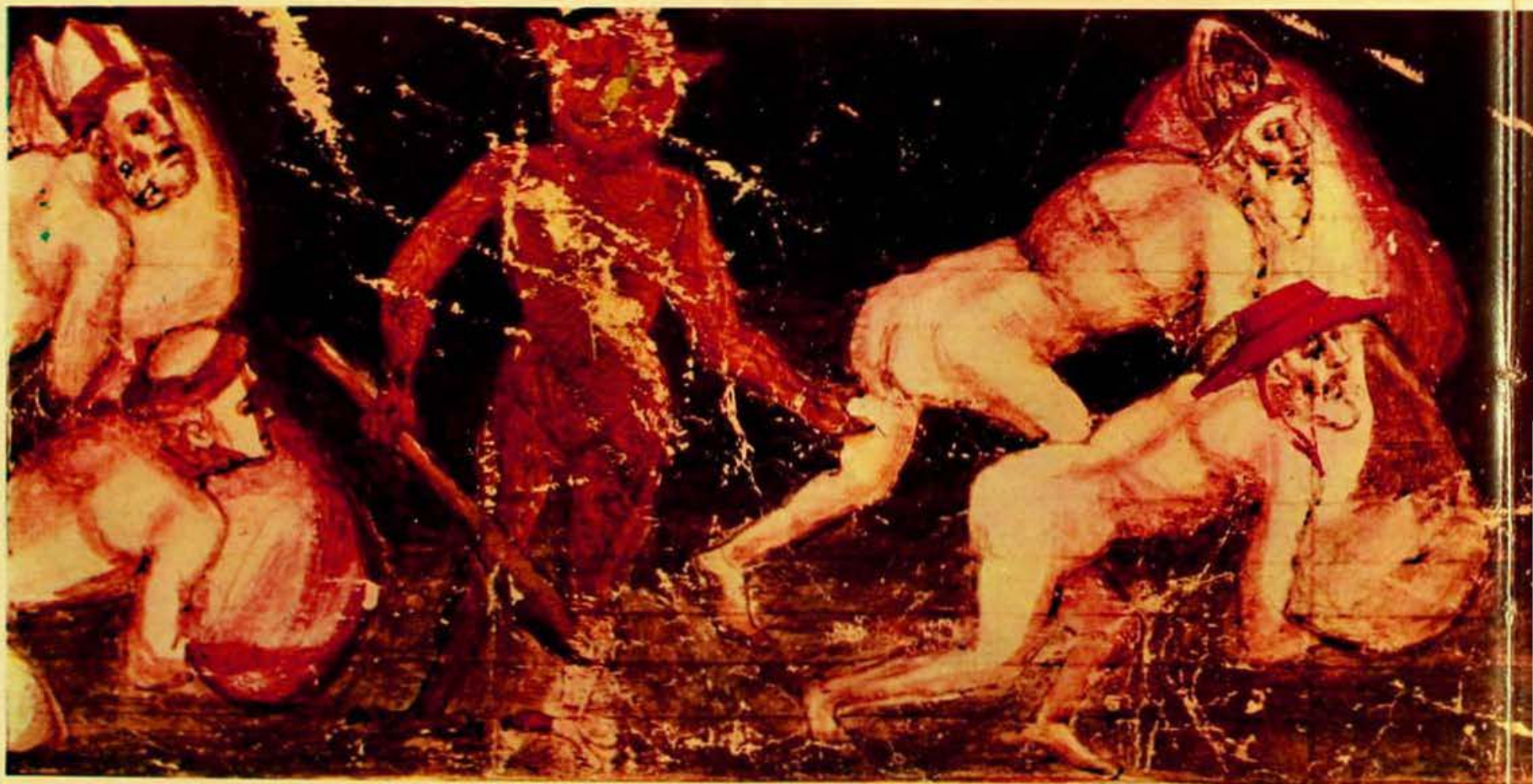
40. Ed egli: « Tutti quanti ebbero la mente così ottenebrata (*fuor guerci sì della mente*) durante la vita in terra (*la vita primaia*: la prima vita), che non fecero alcuna spesa misuratamente.

43. Le loro parole lo dichiarano abbastanza esplicitamente (*chiaro l'abbaia*), allorché giungono nei due punti del cerchio dove peccati opposti li separano (*dove colpa contraria li dispaia*).

31 Così tornavan per lo cerchio tetro
da ogni mano all'opposito punto,
gridandosi anche loro ontoso metro;

34 poi si volgea ciascun, quand'era giunto,
per lo suo mezzo cerchio all'altra giostra.
E io, ch'avea lo cor quasi compunto,

37 dissi: «Maestro mio, or mi dimostra
che gente è questa, e se tutti fuor cherci
questi chercuti alla sinistra nostra».

40 Ed elli a me: «Tutti quanti fuor guerci
sì della mente in la vita primaia,
che con misura nullo spendio ferci.

**Inferno VII, 46-48**

**La Commedia, Inferno. Min. del sec. XIV-XV.**
**(Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Vat. Lat. 4776 - f. 23 r)**

43 Assai la voce lor chiaro l'abbaia
quando vegnono a' due punti del cerchio
dove colpa contraria li dispaia.

46 Questi fuor cherci, che non han coperchio
piloso al capo, e papi e cardinali,
in cui usa avarizia il suo soperchio».

49 E io: «Maestro, tra questi cotali
dovre' io ben riconoscere alcuni
che furo immondi di cotesti mali».

52 Ed elli a me: «Vano pensiero aduni:
la sconoscente vita che i fe' sozzi
ad ogni conoscenza or li fa bruni.

*Assai la voce lor chiaro l'abbaia:* il verbo « abbaiare », riferito alla voce di quei dannati, aggiunge una caratteristica disarmonica, scostante, alla descrizione, così esatta e impietosa, della loro inumana fatica. Un antico commentatore, il Lana, spiega l'uso di questo termine con il disprezzo che il Poeta intenderebbe qui manifestare nei confronti degli avari e dei prodighi, trattandoli come se fossero cani. Tra i moderni, il Grabher mette in rilievo "la sintetica potenza di *abbaia* costruito transitivamente con l'accusativo *lo* e piegato a riferirsi a voce umana. È *voce* d'uomini che *abbaia* parole: trasfigurata in qualcosa di non più umano e quasi di bestiale".

46. Questi, che non hanno sulla testa una copertura di capelli (*coperchio piloso*) furono ecclesiastici, e papi e cardinali, nei quali l'avarizia si manifesta in modo eccessivo (*in cui usa avarizia il suo soperchio*) ».

49. E io: « Fra costoro, maestro, dovrei certo riconoscere qualcuno che si macchiò di queste colpe ».

52. E Virgilio: « Accogli nella tua mente

un pensiero assurdo: la dissennata (*sconoscente*) vita che li rese turpi, li rende ora oscuri ad ogni tentativo di riconoscerli.

Come gli ignavi, così anche coloro che posero lo scopo della loro vita nel danaro sono destinati a rimanere anonimi nell'inferno di Dante. Il Poeta che ha vivo l'interesse per le forti personalità e che non si stanca mai di frugare, con curiosità insaziata nell'animo umano, non considera nemmeno degni di attenzione coloro che tutto hanno sacrificato ad una divinità così impersonale e vile qual è il danaro. Virgilio enuncia in questa terzina una sorta di contrappasso morale: l'anonimato si aggiunge, infatti, come una condanna supplementare, ai tormenti corporali che affliggono questi peccatori.

55. Per l'eternità accorreranno ai due punti per scontrarsi (*verranno alli due cozzi*): gli uni risorgeranno dalla tomba coi pugni chiusi, gli altri con i capelli recisi (*coi crin mozzi*).

Come già nel cerchio dei golosi, anche qui, in un'immagine allucinante e sinistra, il giorno del Giudizio Universale si impone alla fantasia del Poeta: il pugno chiuso degli avari denuncerà, alla fine dei tempi, il loro interesse rivolto al solo possesso dei beni materiali, mentre lo sperpero, che in vita li privò di tutto, sarà simboleggiato nei prodighi dal loro capelli recisi come se il loro peccato li avesse privati anche di quelli.

58. Lo spendere e il risparmiare in misura smodata li ha privati del paradiso (*lo mondo pulcro*: il mondo bello) e condannati a questa mischia: per farti capire di qual genere essa sia, non c'è

Inferno VII, 61-63

"Specchio Umano" di Domenico Lenzi. Min. fiorentina del "Maestro del Biadaiolo" - sec. XIV - (Firenze, Biblioteca Laurenziana - Ms. Tempi 3 - f. 2 r)

bisogno che io l'adorni di belle parole (*parole non ci appulcro*).

Già nel *Convivio* Dante aveva polemicamente preso posizione contro coloro che attribuivano alle ricchezze un valore formativo nella vita dell'uomo e, opponendosi ad un parere espresso dall'imperatore Federico II, aveva sostenuto che la vera nobiltà è una qualità dell'animo, sulla quale non può in alcun modo influire il possesso dei beni materiali, per loro natura caduchi e incerti. Nella canzone *Doglia mi reca nello core ardire*, raccolta tra le sue *Rime*, viene drammaticamente prospettata dal Poeta all'avaro l'assurdità del suo cieco affannarsi: di fronte alla morte tutte le sue fatiche sono inutili (dimmi, che hai tu fatto, cieco avaro disfatto? rispondimi, se puoi, altro che nulla...).

61. Puoi ora vedere, figlio, quanto sia breve l'inganno (*corta buffa*) dei beni che sono affidati (commessi) alla Fortuna, per i quali il genere umano si accapiglia (si *rabbuffa*);

64. poiché tutte le ricchezze che sono e furono sulla terra (*sotto la luna*) non potrebbero dar pace neanche a una sola di queste anime affaticate ».

Nel presentare il tema della ricchezza perturbatrice dell'animo umano, Dante si è ispirato al *De consolatione philosophiae* di Severino Boezio. In un capitolo del *Convivio* che tratta delle ricchezze, è citato, nella traduzione in « volgare », il seguente passo del filosofo latino: "Se quanta rena volve lo mare turbato dal vento, se quante stelle rilucono, la dea della ricchezza largisca, l'umana generazione non cesserà di piangere". Il Momigliano richiama, nel suo commento, l'attenzione sulla funzione di pausa che hanno questi versi, tra la parte del canto che descrive il duro tormento degli avari e dei prodighi e quella in cui viene evocata, in un'aura di estatico silenzio, la paradisiaca figura della Fortuna: essi infatti "suggellano il senso di eternità ineluttabile che spira qua e là nella rappresentazione della travagliosa « giostra »: e, non più duri, ma ispirati da una pateticità solenne, lasciano nel lettore, nel momento che il cerchio si allontana dal suo sguardo, un'immagine pensosa che sfuma l'asprezza dello spettacolo".

Inferno VII, 58-59
Allegoria della liberalità
"L'Acerba" di Cecco d'Ascoli - sec. XIV - (Firenze, Biblioteca Laurenziana - Ms. Plut. 40,52 - f. 24 v)

67. « Maestro - dissi a Virgilio - spiegami ancora: questa Fortuna, di cui tu mi fai cenno (*mi tocche*) cos'è mai, per poter tenere così tra i suoi artigli (*tra branche*) i beni della terra? »

70. E Virgilio: « O esseri stolti, quanto grande è l'ignoranza che vi arreca danno (*v'offende*)! Voglio dunque che tu accolga nella mente (*ne 'mbocche*) la mia spiegazione (come il bambino riceve in bocca il cibo).

Nella digressione che a questo punto interrompe la tesa atmosfera del canto, e a proposito della quale più di un critico si è richiamato alle più serene

Inferno VII, 58-59

Allegoria dell'avarizia.
"L'Acerba" di Cecco d'Ascoli - Min. veneta,
verosimilmente padovana -
sec. XIV - (Firenze, Biblioteca Laurenziana -
Ms. Plut. 40,52 - f. 20 v)

55 In etterno verranno alli due cozzi:
questi resurgeranno del sepulcro
col pugno chiuso, e questi coi crin mozzi.

58 Mal dare e mal tener lo mondo pulcro
ha tolto loro, e posti a questa zuffa:
qual ella sia, parole non ci appulcro.

61 Or puoi veder, figliuol, la corta buffa
de' ben che son commessi alla Fortuna,
per che l'umana gente si rabbuffa;

64 ché tutto l'oro ch' è sotto la luna
e che già fu, di quest'anime stanche
non poterebbe farne posare una».

67 «Maestro», diss' io lui, «or mi di' anche:
questa Fortuna di che tu mi tocche,
che è, che i ben del mondo ha sì tra branche?»

70 Ed elli a me: «Oh creature sciocche,
quanta ignoranza è quella che v'offende!
Or vo' che tu mia sentenza ne 'mbocche.

atmosfere del *Paradiso*, Dante espone, per bocca della sua guida nel viaggio ultramondano, una sua personale concezione di quella che gli antichi avevano immaginato come «la dea bendata», modificando altresì il punto di vista già manifestato nel *Convivio*, in un passo del quale la distribuzione delle ricchezze era definita ingiusta: "Dico che la loro imperfezione (delle ricchezze) primamente si può notare ne la indiscrezione del loro avvenimento, nel quale nulla distributiva giustizia risplende, ma tutta iniquitade quasi sempre, la quale iniquitade è proprio effetto d'imperfezione". Qui invece la Fortuna, pur non identificandosi con la Provvidenza di Dio, di cui è soltanto *ministra*, svolge una funzione provvidenziale. La concezione di Dante è nuova e profonda.

Osserva il Sapegno: "Contrapponendosi alle innumerevoli lamentele di poeti e trattatisti contro la dea volubile e cieca, che tiene in sua balia i beni mondani e li distribuisce a caso, e per lo più ingiustamente, fra gli uomini, Dante affronta il problema in maniera nuova e personale e ne dà una soluzione in accordo con il suo sentimento religioso e tragico della vita".

73. Dio, la cui sapienza oltrepassa (*trascende*) ogni realtà, creò i cieli e assegnò a ciascuno di loro una guida (*chi conduce*: cioè un coro di angeli) in modo che ogni gerarchia angelica (*ogni parte*) trasmette la luce (*splende*) al suo cielo (*ad ogni parte*),

76. distribuendola equamente: allo stesso modo prepose (*ordinò*) a tutte le glorie del mondo (*splendor mondani*) una guida (*duce*) che le amministrasse tutte (*general ministra*),

79. e che trasferisse a tempo debito i beni perituri da un popolo all'altro, da una stirpe (*sangue*) all'altra, senza che la previdenza degli uomini potesse a lei opporsi (*oltre la difension di senni umani*);

82. per questo una nazione domina, mentre un'altra si indebolisce (*langue*), secondo la decisione da lei presa (*lo giudicio di costei*), decisione che resta nascosta come il serpente (*l'angue*) nell'erba.

Il senso di queste terzine si chiarisce se teniamo presente che nella cosmologia di Dante ad ognuno dei nove cieli mobili è assegnata da Dio, perché ne regoli il moto, una gerarchia angelica (intelligenze motrici). La Fortuna è anch'essa un'intelligenza, ministra della volontà di Dio ma, invece di presiedere ai movimenti di un cielo, governa quelli dei *ben vani* della terra.

85. L'accortezza degli uomini non può contrastare con lei; essa predispone, valuta le opportunità e svolge da regina il suo incarico, come le altre intelligenze angeliche (*li altri dei*) svolgono il loro.

L'uso della parola *dei* per indicare le pure intelligenze (sprovviste quindi di attributi sensibili) motrici dei cieli, si spiega con la funzione nobilitante che il Poeta attribuisce di solito al vocabolo di origine latina. L'impasto linguistico della *Commedia*, in cui il termine gergale è accostato di continuo a quello aulico o dotto, traduce, sul piano dello stile, la dialettica del temporale e dell'eterno, che rappresenta il fondamentale motivo animatore dell'epos dantesco.

88. I cambiamenti da essa causati si succedono senza sosta; il suo dovere verso Dio (*necessità*) l'obbliga ad operare rapidamente; perciò avviene spesso che qualcuno muti il proprio stato (*si spesso vien chi vicenda consegue*).

**Inferno VII, 74**

"Documenti d'Amore"
di Francesco da Barberino.
Min. attribuita
a Francesco da Barberino -
secolo XIV -
(Roma, Biblioteca Vaticana -
Ms. Barb. Lat. 4076 - f. 101 r)

**Inferno VII, 75-76**

La Fortuna intesa quale Giustizia distributrice dei beni materiali fra gli uomini.

"Documenti d'Amore" di Francesco da Barberino.
Min. attribuita a Francesco da Barberino -
sec. XIV - (Roma, Biblioteca Vaticana -
Ms. Barb. Lat. 4076 - f. 87 v)

73 Colui lo cui saver tutto trascende,
fece li cieli e diè lor chi conduce
sì ch'ogni parte ad ogni parte splende,

76 distribuendo igualmente la luce:
similemente alli splendor mondani
ordinò general ministra e duce

79 che permutasse a tempo li ben vani
di gente in gente e d'uno in altro sangue,
oltre la difension di senni umani;

82 per ch'una gente impera ed altra langue,
seguendo lo giudicio di costei,
che è occulto come in erba l'angue.

85 Vostro saver non ha contasto a lei:
questa provede, giudica, e persegue
suo regno come il loro li altri dei.

88 Le sue permutazion non hanno triegue.
necessità la fa esser veloce;
sì spesso vien chi vicenda consegue.

91. Questa è colei che tanto è avversata anche da coloro che dovrebbero elogiarla, laddove invece la biasimano ingiustamente e la denigrano;

94. ma essa se ne sta beata e non li ascolta: serena, insieme alle altre intelligenze angeliche (*con l'altre prime creature*), governa il moto (*volve*) della sua sfera (la sfera dei beni mondani) e gode della sua beatitudine

97. Ma è tempo di scendere ormai verso un dolore più grande (*a maggior pietà*); già ogni stella che, quando io venni in tuo aiuto, saliva in cielo, tramonta e non ci è concesso un troppo lungo indugio ».

---

Il Momigliano avverte acutamente la grande solennità dell'accenno al cielo stellato che Virgilio fa qui per la prima volta da quando i due poeti sono entrati nella voragine infernale. Il Getto, dal canto suo, nota come Dante sappia cogliere "in quel declinare di stelle, in quella inesorabile vicenda di astri che è la vicenda del tempo, il solenne ritmo universale, e l'assorto respiro che ad esso si accompagna".

100. Attraversammo (*ricidemmo*) il cerchio fino al margine (*riva*) opposto, all'altezza di una sorgente che ribolle e si riversa in un canale che ha origine in essa (*che da lei deriva*).

103. Era più nera che livida (*persa*) e noi, insieme alle onde torbide (*bige*), scendemmo nel cerchio quinto (*entrammo giù*) attraverso un cammino malagevole (*per una via diversa*).

106. Questo triste ruscello sfocia (*va*) nella palude chiamata Stige, dopo essere sceso fino alla base (*al piè*) dei crudeli e foschi dirupi (*piagge*).

---

Nel quinto cerchio il paesaggio e la atmosfera appaiono profondamente diversi rispetto a quelli del cerchio precedente; lo stile stesso della terzina dantesca ne risente e non abbiamo più una sensazione di asperità, ma di diffusa tristezza. A questa sensazione contribuiscono le note coloristiche (*buia... bige... grige*).

109. Ed io, che ero intento a guardare, vidi in quella palude moltitudini imbrattate di fango, tutte nude, con l'espressione crucciata (*con sembiante offeso*).

112. Questi peccatori si colpivano l'un l'altro non solo con le mani, ma con la testa, col petto e coi piedi, e si dilaniavano pezzo per pezzo (*a brano a brano*) coi denti.

**Inferno VII, 91-93**

**La Commedia, Inferno - Min. del sec. XIV-XV. (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Vat. Lat. 4776 - f. 22 r)**

Inferno VII, 94-96
La Fortuna manifestazione dell'Amore divino che regge tutte le cose.

"Documenti d'Amore" di Francesco da Barberino - sec. XIV - (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Barb. Lat. 4076 - f. 92 v)

91 Quest' è colei ch' è tanto posta in croce
pur da color che le dovrien dar lode,
dandole biasmo a torto e mala voce;

94 ma ella s' è beata e ciò non ode:
con l'altre prime creature lieta
volve sua spera e beata si gode.

97 Or discendiamo omai a maggior pièta;
già ogni stella cade che saliva
quand' io mi mossi, e 'l troppo star si vieta».

100 Noi ricidemmo il cerchio all'altra riva
sovr'una fonte che bolle e riversa
per un fossato che da lei deriva.

103 L'acqua era buia assai più che persa;
e noi, in compagnia dell'onde bige,
entrammo giù per una via diversa.

106 In la palude va c' ha nome Stige
questo tristo ruscel, quand' è disceso
al piè delle maligne piagge grige.

109 E io, che di mirare stava inteso,
vidi genti fangose in quel pantano,
ignude tutte, con sembiante offeso.

112 Questi si percotean non pur con mano,
ma con la testa e col petto e coi piedi,
troncandosi co' denti a brano a brano.

Inferno VII, 112-114
"Giudizio Universale" del Beato Angelico (particolare) - (Firenze, Museo San Marco).

115 Lo buon maestro disse: «Figlio, or vedi
l'anime di color cui vinse l'ira;
e anche vo' che tu per certo credi

118 che sotto l'acqua ha gente che sospira,
e fanno pullular quest'acqua al summo,
come l'occhio ti dice, u' che s'aggira.

121 Fitti nel limo, dicon: "Tristi fummo
nell'aere dolce che dal sol s'allegra,
portando dentro accidioso fummo:

124 or ci attristiam nella belletta negra".
Quest'inno si gorgoglian nella strozza,
ché dir nol posson con parola integra».

127 Così girammo della lorda pozza
grand'arco tra la ripa secca e 'l mézzo,
con li occhi volti a chi del fango ingozza:

130 venimmo al piè d'una torre al da sezzo.

115. Virgilio disse: « Figlio, puoi ora vedere gli spiriti di coloro che furono sopraffatti dall'ira (*cui vinse l'ira*); e voglio che tu inoltre sappia (*che tu per certo credi*)

118. che sotto il pelo dell'acqua vi sono dannati che sospirano e fanno gorgogliare l'acqua alla superficie (*al summo*) come puoi vedere, da qualunque parte tu guardi (come *l'occhio ti dice, u' che s'aggira*).

121. Immersi (*fitti*) nella fanghiglia, dicono: "Fummo malinconici nell'aria dolce allietata dal sole, portando nel nostro animo la caligine dell'accidia (*accidioso fummo*);

124. ora ci addoloriamo nella nera melma (*belletta*)". Cercano di scandire questo canto, ma non riescono che a gorgogliarselo in gola (*strozza*); non possono infatti pronunciarlo in maniera compiuta (*con parola integra*) ».

---

Secondo Pietro Alighieri nella palude stigia si troverebbero gli iracondi e i superbi e, sotto di essi, immersi interamente nel fango, gli accidiosi e gli invidiosi. Questo parere non appare tuttavia suffragato da alcun richiamo al testo. Più plausibile è l'opinione che alla superficie della palude si trovino gli « iracondi acuti » (la cui collera suole cioè prorompere con impetuosa violenza), mentre immersi in essa sarebbero gli accidiosi, che corrisponderebbero, in questa partizione dantesca, agli « iracondi amari » di Aristotile e San Tommaso. L'*accidioso fummo* starebbe quindi ad indicare l'ira a lungo repressa. Il contrappasso risulta evidente nel caso degli iracondi acuti: il loro sbranarsi a vicenda esemplifica in modo inequivocabile la passione dell'animo che li indusse a compiere il male. Per gli iracondi amari la corrispondenza tra pena e peccato potrebbe essere la seguente: come in vita hanno soffocato dentro di sé l'ira, pur continuando ad alimentarla segretamente, così ora sono soffocati dalla melma. *Quest'inno si gorgoglian nella strozza*: nota il Grabher come questa ardita immagine (vicina, per vigore espressivo, all'*abbaia* del verso 43) "fonde in un tutto la voce umana e quella dell'acqua, che *nella strozza* soffoca le parole umane per trasformarle nel gorgogliare dell'acqua stessa".

127. Costeggiammo così per lungo tratto (*grand'arco*) la sozza palude, tenendoci tra il pendio asciutto e la melma (*'l mézzo*: il fradicio), con lo sguardo rivolto a coloro che ingurgitano fango (*a chi del fango ingozza*):

130. giungemmo alla fine (*al da sezzo*) alla base d'una torre.

# nferno, Canto VIII

*Già prima di arrivare ai piedi della torre, i due poeti vedono accendersi sulla sua sommità due segnali luminosi, ai quali, da molto lontano, appena percettibile, risponde un terzo. Ed ecco avvicinarsi sulla sua* antica *barca, veloce al par di saetta, il custode della palude stigia, l'iroso Flegiàs, il quale, rivolto a Dante, grida: « Ti ho finalmente in mio potere, anima malvagia! » Virgilio delude questa speranza del nocchiero infernale: egli e il suo discepolo non sono venuti per rimanere nel cerchio degli iracondi, ma solo per attraversarlo. Mentre, sulla navicella di Flegiàs, i due solcano le acque melmose, ecco farsi avanti uno dei dannati della palude, il fiorentino Filippo Argenti, che apostrofa sarcasticamente il suo concittadino. Dante replica con espressioni di duro scherno, suscitando l'ammirazione di Virgilio che si compiace della nobile ira del discepolo. Ma questi non è ancora contento: vuole vedere il suo borioso antagonista immerso nel fango. Attraversato lo Stige, i due pellegrini sbarcano ai piedi delle mura di ferro rovente che cingono la città di Dite. Qui, più di mille seguaci di Lucifero si oppongono minacciosi all'ingresso di colui che, ancora in vita, impunemente è entrato nel regno dei morti.*

*Il poeta latino esorta Dante a non perdersi d'animo e si reca a parlamentare con i diavoli. Ma poco dopo ritorna con i segni della sfiducia sul volto: la sua missione non è riuscita. Solo qualcuno più forte di lui potrà aprire la porta che immette nei cerchi formanti il basso inferno.*

## INTRODUZIONE CRITICA

Dante scrittore drammatico: lo scontro frontale, da uomo a uomo, non è mai avvenuto nei primi sette canti. La drammaticità è già apparsa nel linguaggio, nei paesaggi sconvolti e tempestosi, negli atteggiamenti monumentali o in movimento dei grandi mostri, dalle tre fiere a Caronte, Minosse, Cerbero, Pluto, ma era una drammaticità subito bloccata: e nella nostra memoria sono rimasti enormi gesti fissati per l'eternità, gonfi della stessa eternità del male. Gli incontri di Dante con i dannati (Francesca, Ciacco) hanno avuto finora un carattere colloquiale, e il dramma è rimasto all'interno di ciascuno, solo specchiandosi nel pellegrino che - viva presenza dell'umano, del tempo - porta nella cupa immutabilità di un male atemporale l'eccezione di un rinnovellato dolore umano.

Ma nel canto ottavo Dante trova per la prima volta nel dannato (Filippo Argenti) un antagonista, e nasce lo scontro violento, un duello di parole che rischierebbe, se non ci fosse l'intervento della ragione (Virgilio), di trascendere a vie di fatto.

Qui la drammaticità si dilata, investe tutti gli elementi della composizione, con precisa coerenza: il linguaggio si fa più teso, pronto alle spezzature, vibrante; il paesaggio, la scena sono percorsi da misteriose, appena avvertibili presenze. Sul ribollire iroso e a un tempo pigro (il torpore morale, l'accidiosa tristezza dell'iracondia) della palude dello Stige, sulla distesa buia a perdita d'occhio dove i dannati, per la prima volta in silenzio (l'ira è senza voce al suo parossismo), si sbranano gli uni con gli altri in un'orrida mischia nel fango, ha luogo, da posizioni elevate, da torri isolate di guardia, una segnaletica militare che prelude al combattimento. Fiamme che s'accendono, e da lontano qualcuno risponde. E subito, da grevi sipari di fumo, rapidissimo sbuca lo scafo piccolo e leggiero di Flegiàs, colui che per irosa vendetta contro Apollo ne aveva incendiato il tempio a Delfi, distruggendo in sé il rispetto per la divinità e causando così la propria rovina.

Allo scontro fra i simboli, fra Virgilio, ragione testimone della Grazia e portatrice della parola d'ordine di Dio, e i demoni, figurazioni disumane del peccato, si affianca lo scontro fra gli uomini, Dante e i peccatori, da questi simboli guidati o fuorviati.

Qui l'apparizione del dannato ha qualcosa di pauroso e di repulsivo (l'Argenti è tutto grondante di fango), ma, pur nella sua pesantezza, presenta una cupa aggressività (*dinanzi mi si fece*). E il battibecco divampa, concentrato, per la potenza ellittica dell'arte di Dante, in poche battute cariche di tutte le sfumature di una violenta rissa verbale: l'incalzare dei monosillabi, l'« incipit » arrogante, la risposta che scatta crudele e secca, il dileggio spietato, la maledizione, lo smascheramento cattivo. Risse verbali, battibecchi, contrasti: variati nei toni e nelle situazioni riempiono la *Commedia*, e sono segno dello spirito violento di Dante e della sua epoca. Rissa verbale di strada o di palazzo, contrasto ad alto livello fra magnanimi rivali politici o smargiassata triviale di béceri portano la vita nell'al di là, o meglio annullano di colpo l'inferno, sostituendo al nero e ai fuochi dell'oltretomba le vie di Firenze.

L'ira di Dante per l'Argenti, che è stata ritenuta eccessiva, non sufficientemente motivata, fino a dare l'impressione di una non completa riuscita sul piano estetico, è invece l'ira vendicativa - dove vendetta non è, come nota il Tommaseo, *ultio*, ma rivendicazione secondo giustizia - contro l'insulto che fa, alla ragione e alla misura dell'uomo, la pervicacia nella vuota, stolida, volgare arroganza, nella superbia senza motivo e gonfia di sé, che non ha, né può avere, un solo momento di ripensamento, di meditazione, di umana ragionevolezza. Dante si adira proprio di fronte ai pericoli morali nei quali l'ira può far incorrere; né dobbiamo dimenticare che l'oltretomba dantesco vuol essere anzitutto la traduzione oggettiva, in simboli, personaggi, situazioni, di una problematica morale vissuta, quasi un immenso involucro speculare in cui il poeta, l'uomo, veda ovunque riflesse le immagini ingigantite dei propri difetti e delle proprie virtù. Alla motivazione morale si aggiunge, a rendere più aspro lo scontro, quella personale e storico-politica. Filippo appartiene ad una famiglia a Dante nemica, ed egli la bollerà, dall'alto del paradiso, per bocca del nobile suo avo Cacciaguida, come *oltracotata schiatta*, feroce coi deboli, vile coi forti e coi ricchi, sorta di ceppo mediocre (*picciola gente*).

Ma nella *Commedia* il fatto individuale tende sempre a chiarirsi in un giudizio e qui, fra l'altro, si legittima nell'osservazione solo in apparenza pleonastica ed esornativa: *quanti si tengon or là su gran regi*... Dante gode dello strazio che i compagni di pena fanno dell'Argenti; in esso egli può vedere un esempio della sorte riservata dalla giustizia divina ai superbi. Dietro l'Argenti si schiera così tutto un gruppo, una categoria umana, e da ciò la figura del dannato acquista una dimensione significante che la riscatta da ogni sospetto di diminuzione individualistica e aneddotica.

Nella seconda parte del canto la drammaticità si continua nel paesaggio, con la città di ferro incandescente e le torri diaboliche, somiglianti ai minareti degli infedeli. Davanti alla fortezza del male, agli stormi delle sue fulminee, innumerabili sentinelle precipitate dall'alto, alla malizia che qui, in Dite, rende più complesse, intricate e perverse le passioni che vi sono punite, si ripropongono, come nei primi canti, ma con maggiore maturità artistica, il dubbio, la perplessità del pellegrino.

Neppure la ragione (Virgilio) ha potere contro il peccato di malizia: il canto si chiude su una nota di religiosa aspettazione.

1. Proseguendo il mio racconto, dico che, molto prima di giungere ai piedi dell'alta torre, i nostri sguardi si diressero verso la sua sommità

4. attratti da due fiammelle che vedemmo apparire lassù (*che i' vedemmo porre*), e da un'altra che rispondeva ai segnali (*render cenno*) da tanto lontano, che a stento il nostro sguardo poteva distinguerla (*il potea l'occhio tòrre*).

Inferno VIII, 1-4

La Commedia, Inferno. Min. del secolo XIV-XV.
(Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Vat. Lat. 4776 - f. 26 v)

# Canto VIII

1 Io dico, seguitando, ch'assai prima
che noi fossimo al piè dell'alta torre,
li occhi nostri n'andar suso alla cima

4 per due fiammette che i' vedemmo porre,
e un'altra da lungi render cenno
tanto, ch'a pena il potea l'occhio tòrre.

In questo canto, uno dei più ricchi di movimento di tutto il poema, anche il paesaggio si anima, quasi ad incarnare visibilmente lo stato di attesa e la trepidazione del Poeta. I segnali luminosi che, accendendosi nella notte infernale, sembrano preannunciare un evento insolito e misterioso, sono uguali a quelli che, in terra, servivano a trasmettere informazioni militari. I diavoli che difendono le mura della strana città, alla quale i due viandanti si stanno avvicinando, sono organizzati militarmente: diversamente che nei guardiani dei cerchi superiori, in essi il male è guidato da una intelligenza viva.

7 E io mi volsi al mar di tutto 'l senno:
dissi: «Questo che dice? e che risponde
quell'altro foco? e chi son quei che 'l fenno?»

10 Ed elli a me: «Su per le sucide onde
già scorgere puoi quello che s'aspetta,
se 'l fummo del pantan nol ti nasconde».

13 Corda non pinse mai da sé saetta
che sì corresse via per l'aere snella,
com'io vidi una nave piccioletta

16 venir per l'acqua verso noi in quella,
sotto il governo d'un sol galeoto,
che gridava: «Or se' giunta, anima fella!»

19 «Flegiàs, Flegiàs, tu gridi a voto»
disse lo mio signore «a questa volta:
più non ci avrai che sol passando il loto».

22 Qual è colui che grande inganno ascolta
che li sia fatto, e poi se ne rammarca,
fecesi Flegiàs nell'ira accolta.

25 Lo duca mio discese nella barca,
e poi mi fece intrare appresso lui;
e sol quand' io fui dentro parve carca.

28 Tosto che 'l duca e io nel legno fui,
segando se ne va l'antica prora
dell'acqua più che non suol con altrui.

**Inferno VIII, 15-18**

**La Commedia, Inferno, Min. della fine del secolo XIV - (Parigi, Biblioteca Nazionale - Ms. It. 78 - f. 14 v)**

**Inferno VIII, 31-33**

La Commedia, Inferno,
Min. della fine
del secolo XIV -
(Parigi, Biblioteca Nazionale -
Ms. It. 78 - f. 38 r)

7. Allora mi rivolsi a Virgilio (*al mar di tutto 'l senno*), dicendo: «Che significato ha questo segnale? e quale risposta dà quell'altra luce? e chi sono quelli che l'hanno accesa (*che 'l fenno*: che lo fecero)?»

10. E Virgilio di rimando: «Sull'acqua melmosa puoi già scorgere colui che è atteso (da chi ha fatto i segnali), se i vapori che lo stagno esala (*'l fummo del pantan*) non lo celano ai tuoi occhi».

13. Nessuna corda d'arco scoccò mai una freccia che volasse nell'aria con una velocità (*snella*) paragonabile a quella della piccola imbarcazione

16. che vidi in quell'istante (*in quella*) dirigersi sull'acqua verso di noi, pilotata da un solo nocchiero (*sotto il governo d'un sol galeoto*), che urlava: «Ti ho finalmente raggiunto, spirito malvagio!»

---

La similitudine è già in Virgilio: "fugge sulle onde, più rapida di un dardo e di una saetta che uguaglia i venti" (*Eneide* X, 247-248). Dante la ricrea conferendole maggiore essenzialità e vigore, e imprimendo alle parole "un movimento rapido e incalzante, in cui viene a culminare il senso di tensione e di attesa delle terzine che precedono e si preannunzia il movimento drammatico, violento e concitato, dell'episodio che seguirà" (Sapegno). Da notare anche la sapiente scelta delle parole e la suggestione che queste esercitano anche al di là del loro significato più immediato. Come nota il Venturi, nel primo verso - *corda non pinse mai da sé saetta* - "i suoni esprimono il sibilar della freccia; nel verso successivo il celere volo".

19. «Flegiàs, Flegiàs, tu gridi inutilmente contro di noi (*a questa volta*)» ribatté il mio maestro, «non ci avrai in tuo potere che il tempo necessario per attraversare la palude fangosa (*più non ci avrai che sol passando il loto*).»

---

Flegiàs, figlio di Marte, per avere incendiato, accecato dall'ira, il tempio di Apollo a Delfi, fu punito nell'Averno (cfr. Virgilio - *Eneide* VI, 618-620). È questo un altro dei personaggi tratti dalla mitologia e ricreati da Dante in forme nuove, meglio rispondenti alla sostanza profondamente religiosa e morale del suo poema. La figura di Flegiàs è "drammatizzata nella sua qualità essenziale: l'ardore dell'ira; per cui diventa uno scorcio appena balenante ma tempestoso: scolpito proprio nel secco rilievo della sua violenta irruzione e del furioso gridare (versi 13-18) e poi (verso 24) nel torbido silenzio dell'ira *accolta*" (Grabher).
La risposta di Virgilio a Flegias non ha la calma solenne delle risposte da lui date ai guardiani dei cerchi superiori. Una impazienza irosa sembra trasmettersi alle sue parole. Il peccato punito in questo cerchio - l'ira - "si propaga all'intorno, nello scenario, in Virgilio, in Dante, che proprio qui dà il primo e più continuato segno del suo aspro spirito combattivo" (Momigliano).

22. Come colui che apprende di essere stato gravemente ingannato, e allora prova rammarico, così divenne Flegiàs per l'ira che in lui si raccolse (*nell'ira accolta*).

25. Virgilio scese nella barca, e poi mi fece scendere dopo di lui; soltanto quando anch'io fui entrato, essa sembrò carica (gli abitanti dell'oltretomba, essendo esseri privi del corpo, non hanno peso).

28. Non appena Virgilio e io fummo a bordo, l'antica (perché coeva dell'inferno) barca cominciò a fendere (*segando se ne va*) l'acqua, immergendosi in essa più profondamente di quanto non faccia di solito, quando trasporta le anime.

31. Mentre solcavamo l'immobile palude (*la morta gora*), mi si parò davanti uno spirito coperto di fango, e disse: « Chi sei tu che arrivi anzitempo (prima del termine stabilito, cioè prima della morte)? »

In questa terzina, alla stagnante immobilità dello Stige, si contrappone l'aspra repentinità dell'apostrofe del dannato che, nella maligna domanda rivolta a Dante, rivela il suo godimento per le sofferenze altrui. Il suo apparire improvviso può ricordarci quello di Ciacco nel cerchio dei golosi, ma il dialogo con Dante è improntato qui a tutt'altro spirito. Nell'episodio del canto sesto il Poeta era preso da un sentimento di compassione e quasi di riverente rispetto per il concittadino che aveva conosciuto di persona i grandi uomini politici della passata generazione; qui invece reagisce violentemente contro il suo interlocutore e, come vedremo fra poco, gode del suo strazio. Possiamo restare meravigliati per tale atteggiamento di Dante, in cui il Momigliano ha ravvisato addirittura "qualcosa di satanico", ma non dobbiamo dimenticare che l'iracondo nei riguardi del quale egli manifesta tale spirito vendicativo, come osserva il Grabher, "non è che lo spunto realistico, cui Dante sempre attinge, per passare dal contingente all'eterno, dal particolare all'universale; per colpire quanti *si tengono* or *là su gran regi* e tuffarli tutti, idealmente, come *porci in brago*".
Il dannato è il fiorentino Filippo dei Cavicciuli (un ramo degli Adimari), "cavaliere di grande vita e di grande burbanza, e di molta spesa, e di poca virtude e valore" (Ottimo), il quale, secondo quanto narra il Boccaccio, aveva fatto *ferrare* d'argento il suo cavallo. Di qui il soprannome « Argenti ».

34. Ed io: « Se arrivo, non è certo per rimanere; ma chi sei tu, reso così sporco dal fango? » Rispose: « Vedi bene che sono uno di quelli che piangono (cioè un dannato) ».

Il motivo che spinge Filippo Argenti a celare il suo nome è il desiderio, comune anche agli altri dannati, di non avere cattiva fama tra i vivi. Egli cerca di reagire al disprezzo manifestatogli dal Poeta ostentando la propria infelice condizione (*un che piango*). Ma le sue parole tradiscono un'insofferenza sprezzante e amara. Il loro senso è: lo vedi da te che sono un dannato; che bisogno c'è di farmi questa domanda?

37. Ed io: « Restatene, anima maledetta, col pianto e col dolore (*lutto*); perché ti riconosco, anche se sei tutto imbrattato di fango ».

Il tono della replica di Dante, in cui egli riprende le parole del suo interlocutore per ritorcerle contro di lui (*chi se' tu che vieni... s'i' vegno, non rimango...; un che piango... con piangere e con lutto*), è dettato da un'ira repressa, che finirà col manifestarsi esplicitamente nella soddisfazione con cui il Poeta assisterà al tormento del peccatore.

40. Allora allungò verso la barca entrambe le mani (per rovesciarla o per colpire Dante); ma Virgilio pronto (*accorto*) lo respinse, dicendogli: « Via di qui, vattene a stare con gli altri maledetti (*cani*)! »

43. Poi mi abbracciò (*lo collo poi con le braccia mi cinse*); mi baciò in viso, e disse: « Anima fiera, sia benedetta colei che ti ha portato nel grembo (*che in te s'incinse*)!

46. Quello fu in vita (*al mondo*) un pre-

**Inferno VIII, 7-9**
**La Commedia, Inferno.**
**Min. emiliana - fine del sec. XIV - (Rimini, Biblioteca Gambaluoga - Ms. D. II. 41 - f. 22 r)**

Inferno VIII, 40
La Commedia, Inferno. Min. emiliana - fine del sec. XIV - (Rimini, Biblioteca Gambalunga - Ms. D.II.41 - f. 23 r)

31 Mentre noi corravam la morta gora,
dinanzi mi si fece un pien di fango,
e disse: «Chi se' tu che vieni anzi ora?»

34 E io a lui: «S' i' vegno, non rimango;
ma tu chi se', che sì se' fatto brutto?»
Rispuose: «Vedi che son un che piango».

37 E io a lui: «Con piangere e con lutto,
spirito maladetto, ti rimani;
ch' i' ti conosco, ancor sie lordo tutto».

40 Allora stese al legno ambo le mani;
per che 'l maestro accorto lo sospinse,
dicendo: «Via costà con li altri cani!»

43 Lo collo poi con le braccia mi cinse;
baciommi il volto, e disse: «Alma sdegnosa,
benedetta colei che in te s' incinse!

46 Quei fu al mondo persona orgogliosa;
bontà non è che sua memoria fregi:
così s' è l'ombra sua qui furiosa.

49 Quanti si tengon or là su gran regi
che qui staranno come porci in brago,
di sé lasciando orribili dispregi!»

52 E io: «Maestro, molto sarei vago
di vederlo attuffare in questa broda
prima che noi uscissimo del lago».

potente (*persona orgogliosa*); nessuna azione buona (*bontà*) abbellisce il ricordo che di sé ha lasciato: per questo la sua anima è qui in preda al furore.

49. Quanti che si considerano adesso nel mondo (*là su*) persone di grande importanza (*gran regi*: grandi re), qui staranno come porci nel fango (*brago*), lasciando di sé il ricordo di atti spregevoli (*orribili dispregi*)!»

L'intervento di Virgilio conclude l'incontro del suo discepolo col dannato e conferisce a questo episodio una dignità esemplare. Ma la figura del saggio, che il poeta latino di solito incarna, ci appare qui singolarmente animata. Egli non è soltanto il commentatore distaccato dell'episodio al quale ha assistito, ma ne diventa uno dei protagonisti. Il personaggio di Virgilio perde in tal modo ogni schematicità inerente alla sua funzione di simbolo, per riflettere in sé l'animo appassionato del discepolo ed inserirsi, con polemica

asprezza, in quello che è uno dei temi etici dell'*Inferno*: la condanna della superbia che boriosamente ostenta la propria autosufficienza.

52. Ed io: « Maestro, sarei molto desideroso (*vago*), prima di uscire dalla palude, di vederlo immergere in questa melma ».

Inferno VIII, 49-51
L'orgoglio dei "gran regi" del Medioevo rappresentato nel fastoso ambiente di corte da un miniaturista di scuola bolognese.

"Iustinianus. Institutiones. Consuetudines feudorum."
Min. bolognese - prima metà del sec. XIV -
(Cesena, Biblioteca Malatestiana. Ms. S. IV. 1 - f. 1 r)

55. E Virgilio: « Prima che tu possa vedere la riva, sarai appagato (*tu sarai sazio*): è giusto che tu goda del soddisfacimento di questo tuo desiderio ».

58. Poco dopo vidi gli iracondi (*fangose genti*) fare di lui un tale scempio, che per esso ancora glorifico e rendo grazie a Dio.

---

*Che Dio ancor ne lodo e ne ringrazio*: Dante gioisce dello spettacolo offerto dai dannati che puniscono Filippo Argenti, sia per motivi di carattere contingente, come potrebbe essere la sua inimicizia determinata da motivi politici nei confronti della *oltracotata schiatta* (*Paradiso* XVI, 115) degli Adimari, sia perché questo spettacolo è una dimostrazione inoppugnabile della giustizia di Dio, vendicatore delle offese e riparatore dei torti. Ciò non toglie che la scena, considerata in sé, sia manifestazione, da parte dei dannati che vi partecipano, di uno spirito ottuso e brutale: i seviziatori appaiono, non meno della loro vittima, lontani dalla ragione e da Dio.

61. Tutti insieme gridavano: « Addosso a Filippo Argenti! »; e il rabbioso (*bizzarro*) dannato fiorentino volgeva contro se stesso la propria ira, dilaniandosi coi denti.

64. Lo abbandonammo a questo punto, in condizioni tali, che non occorre aggiungere altre parole (*che più non ne narro*); ma ecco che un suono doloroso (*duolo*) colpì il mio udito, per la qual cosa spalancai gli occhi guardando attentamente davanti a me (*per ch'io avante l'occhio intento sbarro*).

---

In questo canto il linguaggio è sempre teso e ricco di movimento drammatico; il presente storico *sbarro* sottolinea la subitaneità della nuova impressione che il Poeta avverte.

67. Virgilio mi disse: « Ormai, figlio, si avvicina la città chiamata Dite, coi suoi abitanti oppressi dal dolore (*gravi*), col grande esercito (*stuolo*) (dei diavoli) ».

---

Dite, o Plutone, era per gli antichi il sovrano del regno dei morti. Dante lo identifica con Lucifero. La città che da lui prende nome è l'insieme dei cerchi infernali dal sesto al nono, che costituiscono il basso inferno, di contro all'alto che racchiude i primi cinque cerchi. In essa sono punite due categorie di peccati: quelli di violenza e quelli di malizia.

70. Ed io: « Maestro, distinguo già chiaramente laggiù nell'avvallamento (*già ...là entro certe nella valle cerno*) le sue torri (*meschite*), rosseggianti come se fossero uscite dal fuoco ».

---

*Già le sue meschite...*: secondo il Boccaccio le torri fortificate poste a difesa della città di Dite sono chiamate *meschite* (moschee, dall'arabo *masghid*) "siccome edifici composti ad onor del demonio, e non di Dio".
Il paesaggio, squallido e geometrico nel cerchio degli avari e prodighi, intriso di tristezza e umor nero in quello degli iracondi, assume qui un rilievo allucinato, che trascende ogni possibilità di riferimenti umani. Intorno alla città di Dite, nota il Grabher, "il Poeta... crea un senso di ermetico isolamento e di grandiosità desolata". Già in Virgilio (*Eneide* VI, 548 sgg.) la città del Tartaro era difesa da torri di ferro rovente. Ma, nell'abbondanza dei particolari, l'aspetto sinistro delle fortificazioni infernali non spiccava come nei pochi cenni che vi dedica Dante.

55 Ed elli a me: «Avante che la proda
ti si lasci veder, tu sarai sazio:
di tal disio convien che tu goda».

58 Dopo ciò poco vid' io quello strazio
far di costui alle fangose genti,
che Dio ancor ne lodo e ne ringrazio.

61 Tutti gridavano: «A Filippo Argenti!»;
e 'l fiorentino spirito bizzarro
in sé medesmo si volvea co' denti.

64 Quivi il lasciammo, che più non ne narro;
ma nell'orecchie mi percosse un duolo,
per ch' io avante l'occhio intento sbarro.

67 Lo buon maestro disse: «Omai, figliuolo,
s'appressa la città c' ha nome Dite,
coi gravi cittadin, col grande stuolo».

70 E io: «Maestro, già le sue meschite
là entro certe nella valle cerno,
vermiglie come se di foco uscite

**Inferno VIII, 61**

**La Commedia, Inferno. Min. ferrarese - a. 1474-1482.
(Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Urb. Lat. 365 - f. 20 r)**

73 fossero». Ed ei mi disse: «Il foco etterno
ch'entro l'affoca le dimostra rosse,
come tu vedi in questo basso inferno».

76 Noi pur giugnemmo dentro all'alte fosse
che vallan quella terra sconsolata:
le mura mi parean che ferro fosse.

79 Non sanza prima far grande aggirata,
venimmo in parte dove il nocchier forte
«Usciteci» gridò: «qui è l'entrata».

82 Io vidi più di mille in su le porte
da ciel piovuti, che stizzosamente
dicean: «Chi è costui che sanza morte

85 va per lo regno della morta gente?»
E 'l savio mio maestro fece segno
di voler lor parlar secretamente.

88 Allor chiusero un poco il gran disdegno,
e disser: «Vien tu solo, e quei sen vada,
che sì ardito intrò per questo regno.

91 Sol si ritorni per la folle strada:
pruovi, se sa: ché tu qui rimarrai
che li hai scorta sì buia contrada».

94 Pensa, lettor, se io mi sconfortai
nel suon delle parole maladette,
ché non credetti ritornarci mai.

**Inferno VIII, 73-75**

**La Commedia, Inferno. Min. lombarda - prima metà del sec. XV - (Imola, Biblioteca Comunale - Ms. 32 - f. 6 v)**

**Inferno VIII, 82-85**

**La Commedia, Inferno. Min. lombarda - prima metà del sec. XV - (Imola, Biblioteca Comunale - Ms. 32 - f. 6 r)**

73. E Virgilio mi disse: « Il fuoco eterno che all'interno le arroventa, le fa apparire (*le dimostra*) rosse, come puoi vedere in questa parte bassa dell'inferno ».

76. Arrivammo infine (*pur*) dentro i profondi fossati che difendono (*vallan*) quella città (*terra*) desolata: mi sembrava che le mura fossero di ferro.

79. Non senza aver prima fatto un ampio giro, giungemmo in un punto dove il nocchiero gridò ad alta voce (*forte*): « Uscite da qui (dalla barca): ecco la porta (della città di Dite) ».

82. Vidi più di mille diavoli (*da ciel piovuti*: seguaci di Lucifero precipitati da Dio nell'inferno) a guardia delle porte, i quali con stizza dicevano: « Chi è costui che ancora in vita

85. visita il regno dei morti? » E il mio saggio maestro accennò di voler parlare con loro in disparte (*secretamente*).

---

A proposito dell'immagine *da ciel piovuti*, il Romagnoli rileva in essa una certa ambiguità: "collocate così le parole, pare che si tratti di gente piovuta allora allora". In realtà, leggendo questi versi, è difficile soffermarsi sul valore logico che in essi le parole assumono, tanto vigorosa è la capacità del Poeta di infondere vita e concretezza alle creazioni della sua fantasia. Giustamente osserva il Bosco: "con quella semplice parola, *piovuti*, Dante riesce a trasformare il concetto del loro gran numero, in un'immagine: una pioggia di angeli; tutta l'aria piena di angeli precipitanti".

88. Allora frenarono (*chiusero*) un poco la loro grande ira, e dissero: « Vieni soltanto tu, e vada via quello, che con tanto ardire è penetrato in questo regno.

91. Ripercorra da solo il cammino temerario (fatto fin qui): provi, se ne è capace: perché tu, che gli hai fatto da guida (*li hai scorta*) in un paese così buio, resterai qui ».

94. Immagina, lettore, quanto mi perdetti d'animo (*mi sconfortai*) nell'udire queste parole maledette, perché credetti di non poter mai più tornare fra i vivi.

---

Come nei cerchi superiori, anche all'ingresso del sesto il cammino dei due poeti è ostacolato dalle potenze infernali. Ma i difensori della città di Dite sono - come abbiamo già detto - dotati di intelligenza oltre che malvagi. Assai più difficile sarà averne ragione. Mentre Caronte, Minosse, Cerbero, Pluto, simboli di cieco furore, si trovavano disarmati e impotenti di fronte all'intelligenza, simboleggiata da Virgilio, i demoni posti a custodia dei cerchi inferiori del regno di Lucifero sono in grado di opporre ragione a ragione, intelligenza a intelligenza: il male non si configura in loro nelle sue for-

me più vistose e brutali, come disordinato imperversare degli istinti, ma si nasconde insidiosamente dietro le apparenze di un vivere disciplinato. Qui appunto è il grande pericolo che Dante e Virgilio devono fronteggiare: a sbarrare il cammino loro prescritto in cielo trovano non la natura deforme, ma una città. L'intelligenza al servizio del male ha nelle mura di Dite la sua prima, indimenticabile espressione visiva. La scena drammatica che qui comincia e si svilupperà per buona parte del canto seguente ha un significato allegorico (la ragione che vuole il bene non può trionfare su quella indirizzata al male senza il soccorso della Grazia), ma, come ha rilevato il Croce, "ne ha uno altresì effettivo e poetico, che tutta l'informa e la rende per sé comprensibile e chiarissima".
Questo significato fa "tutt'una cosa con lo svolgimento stesso della scena: è la tensione che si prova tra le difficoltà e gli ostacoli, la fiducia che si avvicenda con la sfiducia e pur la vince, nella lotta del giusto contro l'ingiusto, della virtù contro l'iniquità, del diritto contro la forza".

97. « Mia amata guida, che innumerevoli (*più di sette*) volte mi hai ridato coraggio (*m'hai sicurtà renduta*) e salvato dai grandi pericoli che mi si pararono contro (*che 'ncontra mi stette*),

100. non mi abbandonare» dissi « in questo stato di angoscia (*così disfatto*); e se non ci è consentito di andare avanti, ripercorriamo subito (*ratto*) insieme il cammino che abbiamo fatto (per venire fin qui). »

103. E Virgilio, che mi aveva condotto lì, mi disse: « Non aver paura; perché (*ché*) nessuno può precluderci il passaggio (*'l nostro passo non ci può tòrre*): tanto potente (*tal*: Dio) è colui dal quale è voluto.

106. Tu attendimi qui, e conforta il tuo animo prostrato alimentandolo con la speranza che non inganna (*di speranza bona*), poiché io non ti abbandonerò in questa parte bassa dell'inferno (*nel mondo basso*) ».

109. Così dicendo (*così*) il mio padre affettuoso se ne va, e qui mi lascia solo, e io resto nel dubbio (*in forse*), poiché nella mia testa il timore (*no*) combatte (*tenciona*) con la speranza (*sì*).

---

Dante è in ansia per l'esito del colloquio di Virgilio coi diavoli, anzi ha già cominciato a disperare: è la prima volta che i ministri di Satana osano ribattere alle parole del suo maestro; e ribattono con una proposta terribile, in tutto degna della loro natura: Virgilio resti prigioniero nelle loro mani e Dante sia pur libero di tornarsene indietro, ammesso che ne sia capace. Virgilio lo rincuora, ma Dante continua a dubitare della potenza della sua guida, pur sentendo che in essa sono riposte tutte le sue speranze di salvezza. Da ciò quella ricchezza di espressioni

97 «O caro duca mio, che più di sette
volte m' hai sicurtà renduta e tratto
d'alto periglio che 'ncontra mi stette,

100 non mi lasciar» diss' io «così disfatto;
e se 'l passar più oltre ci è negato,
ritroviam l'orme nostre insieme ratto».

103 E quel signor che lì m'avea menato,
mi disse: «Non temer; ché 'l nostro passo
non ci può tòrre alcun: da tal n' è dato.

106 Ma qui m'attendi, e lo spirito lasso
conforta e ciba di speranza bona,
ch' i' non ti lascerò nel mondo basso».

109 Così sen va, e quivi m'abbandona
lo dolce padre, e io rimango in forse,
che no e sì nel capo mi tenciona.

112 Udir non potti quello ch'a lor porse;
ma ei non stette là con essi guari,
che ciascun dentro a pruova si ricorse.

115 Chiuser le porte que' nostri avversari
nel petto al mio segnor, che fuor rimase,
e rivolsesi a me con passi rari.

118 Li occhi alla terra e le ciglia avea rase
d'ogni baldanza, e dicea ne' sospiri:
«Chi m' ha negate le dolenti case!»

**Inferno VIII, 106-108**
**Da "Documenti d'Amore" di Francesco da Barberino: l'allegoria della speranza. Min. attribuita a Francesco da Barberino - secolo XIV - (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Barb. Lat. 4076 - f. 66 r)**

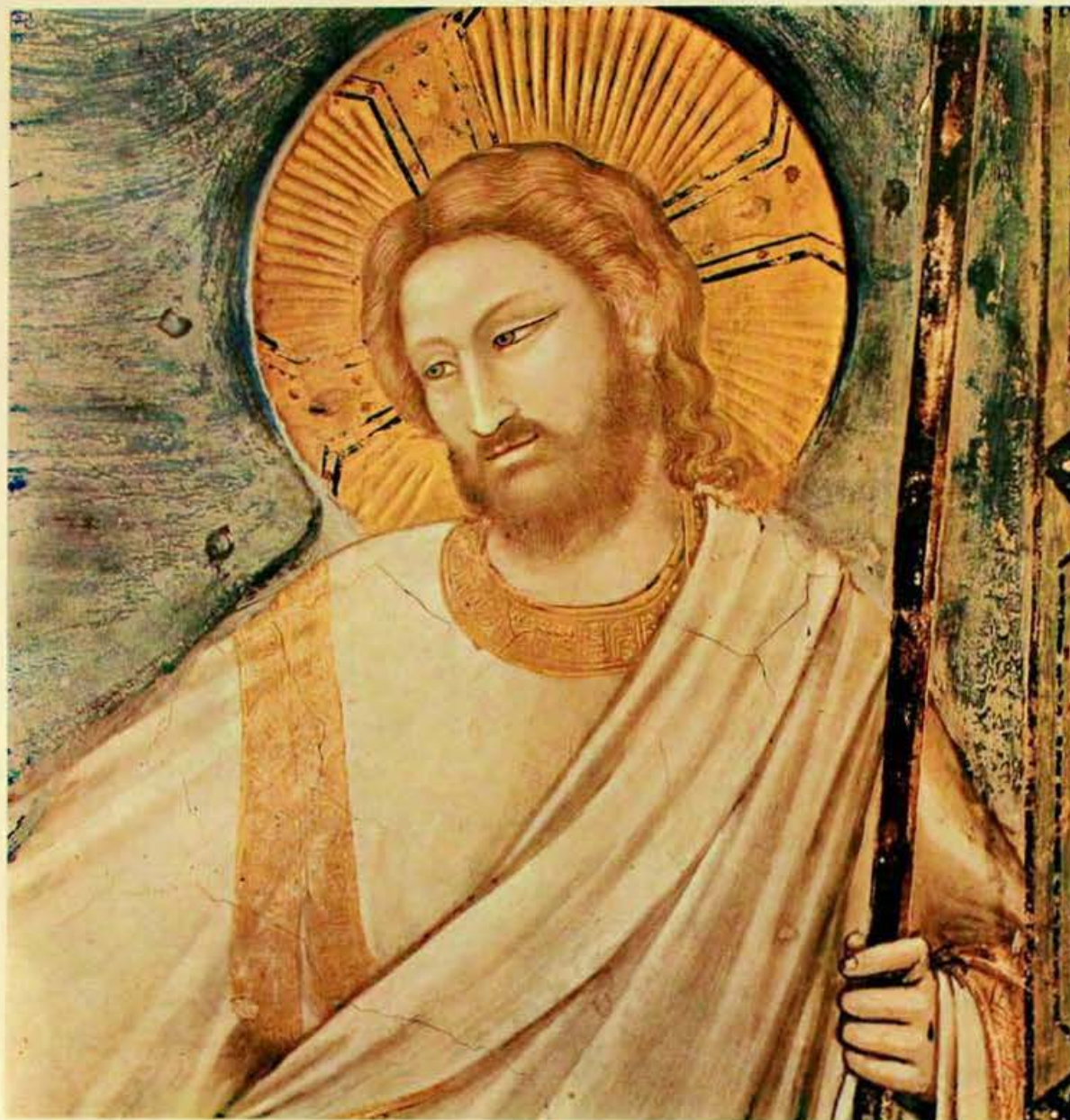
affettuose verso il maestro, in cui è tutto il suo timore e il desiderio insieme di confidente abbandono.

112. Non potei (*porti*) udire quello che disse (*porse*) loro; ma egli non si trattenne a lungo (*guari*) là con essi, che già ciascuno dei diavoli gareggiava in velocità con gli altri nel tornare correndo (*che ciascun... a pruova si ricorse*) dentro le mura.

115. Quei nostri nemici chiusero le porte davanti a Virgilio, che restò fuori, e tornò verso di me con passi lenti (*rari*).

118. Teneva gli occhi abbassati (*alla terra*) ed aveva un'espressione sfiduciata (*le ciglia avea rase d'ogni baldanza*), e diceva sospirando: « Da chi mai mi viene impedito l'ingresso nelle sedi del dolore! »

---

Anche in questo suo mesto ritorno dal colloquio con i guardiani della città del male Virgilio è, non meno che nell'episodio di Filippo Argenti, personaggio vivo e umanissimo. Egli non è il maestro che impartisce la verità dall'alto, ma partecipa all'azione e si getta allo sbaraglio per trarre in salvo il suo discepolo. Le qualità del suo animo non sono didascalicamente enunciate, ma risultano da tutti i suoi atti.

Inferno VIII, 104-105
Particolare da:
"Noli me tangere"
di Giotto (c. 1266-1337).
(Padova, Cappella
degli Scrovegni)

121 E a me disse: «Tu, perch' io m'adiri,
non sbigottir, ch' io vincerò la prova,
qual ch'alla difension dentro s'aggiri.

124 Questa lor tracotanza non è nova;
ché già l'usaro a men secreta porta,
la qual sanza serrame ancor si trova.

127 Sopr'essa vedestù la scritta morta:
e già di qua da lei discende l'erta,
passando per li cerchi sanza scorta,

130 tal che per lui ne fia la terra aperta».

121. E rivolto a me: «Anche se io (*perch'io*) mi cruccio, non perderti d'animo, perché vincerò questa prova di forza, chiunque dentro le mura si adoperi (*s'aggiri*) per vietarci l'ingresso (*alla difension*).

124. Questa loro presunzione non è nuova; perché (*ché*) già l'adoperarono davanti a una porta meno interna (*secreta*), la quale si trova ancor oggi spalancata (*sanza serrame*).

In questa terzina è evidente l'allusione alla discesa di Cristo nel regno dei dannati: il Redentore, dopo la sua morte, liberò dal limbo le anime dei Patriarchi dell'Antico Testamento, scardinando la porta dell'inferno, esterna (*men secreta*) rispetto a quella di Dite.

127. Sopra di essa hai veduto l'iscrizione che parla della morte eterna (*la scritta morta*): e varcatala già scende per la china, passando di cerchio in cerchio senza guida o protezione (*sanza scorta*),

130. colui ad opera del quale (*tal che per lui*) la città (*terra*) ci sarà aperta».

# nferno, Canto IX

*Dopo essere tornato presso Dante, Virgilio riacquista la propria serenità e incoraggia il suo discepolo ricordandogli di essere già disceso una volta fino al fondo dell'inferno. All'improvviso, sull'alto delle mura fortificate di Dite compaiono le tre Furie, mostri con sembianze di donna e chiome formate da un intrico di serpenti. Esse manifestano la loro ira per la presenza dei due poeti, dilaniandosi con le unghie, percuotendosi e gridando in maniera terrificante. Ma da sole sono impotenti a punire il vivo che ha osato violare la dimora della morte; per questo invocano a gran voce Medusa, la Gorgone che ha il potere di trasformare in pietra chiunque la guardi. Virgilio invita il suo discepolo a volgere le spalle, ed egli stesso gli copre gli occhi con le mani. Ma da lontano si preannuncia ormai l'arrivo del messo celeste. Lo precede un fragore d'uragano, mentre davanti a lui, che avanza sereno sulla palude stigia senza nemmeno bagnarsi le piante dei piedi, i dannati, in numero sterminato, si danno alla fuga. Virgilio esorta Dante ad inginocchiarsi, ma l'angelo non degna i due pellegrini di uno sguardo: altre preoccupazioni sembrano dominare il suo animo. Giunto davanti alla porta della città di Dite, la tocca con un piccolo scettro ed essa si apre senza difficoltà. Prima di ripercorrere il cammino per il quale è venuto, il messo rimprovera i diavoli per l'opposizione ai voleri dell'Onnipotente e ricorda la sorte toccata a Cerbero per aver voluto opporsi ad Ercole che era disceso negli Inferi.*

*Allontanatosi l'angelo, i due viandanti penetrano nell'interno della città: davanti a loro si apre una grande pianura cosparsa di tombe, che richiama alla memoria di Dante le necropoli romane di Arles e di Pola. Ma qui i sepolcri, tutti aperti, sono arroventati dalle fiamme. In essi si trovano le anime degli eretici. I due poeti si incamminano lungo un sentiero che corre tra le mura e le tombe infuocate.*

## INTRODUZIONE CRITICA

I canti ottavo e nono ripropongono le perplessità, i dubbi, i terrori dell'anima di fronte al peccato, una situazione analoga, cioè, a quella in cui Dante si è trovato alla uscita dalla selva. Anche qui tema dominante è quello della umana insufficienza; ma, mentre nei due canti iniziali l'aiuto divino si era concretato in un uomo, Virgilio, poeta e saggio, espressione al tempo stesso di un modello insuperato di civiltà (l'impero romano) e della ragione eterna, pura di specificazioni storiche, qui l'intervento sovrannaturale è assai più diretto e miracoloso: nella persona dell'angelo è infatti sensibilmente prefigurata la Grazia. Ora infatti che l'inferno «alto», luogo di pena per coloro che peccarono passionalmente, quasi per una sovrabbondanza della forza vitale, ha finito di dare al peregrinante i suoi insegnamenti, ora che alla vista del Poeta appare la fortezza che racchiude il male più grave, l'umanissimo Virgilio, *dolce padre*, amico e maestro premuroso, guida fin qui sicura, rivela egli stesso la propria imperfezione, i limiti da Dio assegnati all'uomo.

Il Vossler ha opportunamente diviso il grande dramma religioso che si svolge dalla metà del canto ottavo fin quasi al termine del nono in quattro atti. Primo atto: l'anima, in quanto non definitivamente acquisita al male, è respinta dai diavoli (Dante è ancora in vita, ha la possibilità di redimersi, non è morto al richiamo della Grazia). Secondo atto: la ragione (Virgilio) tenta di indurre la malizia a riconoscersi sconfitta; ma questa, avvertito il pericolo, fugge. Terzo atto: il male, al fine di prevalere su colui che vuole smascherarlo, evoca le sue forze più pericolose: non le seduzioni esterne alle quali la ragione saprebbe resistere, bensì le angosce interne, i rimorsi (le Furie). L'anima, se assistita dalla ragione, non ha motivo di temerle (Virgilio invita Dante a guardare le Furie e gliele nomina). Essa deve però respingere quella che del male è la tentazione più nefasta, la disperazione (Medusa). Quarto atto: a sconfiggere il male deve intervenire - dopo che l'anima e la ragione si sono impegnate ed hanno compiuto i loro tentativi di resistenza - la grazia divina (il messo celeste).

Il nono è fra i canti più ricchi di riferimenti a simboli, leggende e figurazioni della mitologia pagana. Il De Sanctis ha detto che Dante se ne serve come di "materiale di costruzione", nello stesso modo in cui i cristiani del Medioevo si servivano di colonne e ruderi romani per le loro chiese. Ma questa affermazione va in parte corretta: non si tratta di semplice «materiale». Sia pure strappati dal loro contesto storico, gli elementi della cultura pagana conservano nella *Commedia* qualcosa dei loro antichi significati. In tutto il poema è, infatti, continuamente ribadita la continuità etica e culturale fra mondo precristiano e mondo cristiano, non diversamente da come in San Tommaso e in Sant'Alberto Magno una medesima linea di pensiero congiunge, gerarchicamente graduandole, natura e rivelazione, filosofia greca e Sacra Scrittura, vita morale e santità. Questa fortissima esigenza unitaria, per la quale nessun aspetto del reale viene respinto (la gloria di Dio risplende, per quanto *in una parte più e meno altrove*, ovunque nell'universo, come è detto nella terzina di apertura del *Paradiso*), spiega come, per Dante, anche negli *dei falsi e bugiardi*, assunti in funzione simbolica, brilli qualche idea del divino.

La riabilitazione del mondo classico sarà compiuta esplicitamente, senza giustificazioni religiose, dagli umanisti del Quattrocento, ma qualcosa del loro sentire si è voluto scorgere anche in Dante e si è parlato (Sapegno) della "fiducia ingenuamente preumanistica dello scrittore nella validità poetica, e quindi anche simbolica e immediatamente persuasiva, della cultura letteraria consegnata ai grandi poemi classici". Ma il richiamo alle favole mitologiche nella *Commedia* ha una funzione opposta a quella che svolgerà nella cultura umanistica: la mitologia non viene infatti accolta nell'universo poetico di Dante in quanto elemento evasivo, di fuga dal reale, di nobile distacco dalla condizione del dolore, ma dal Poeta è volta a confermare, oltre ogni differenza di linguaggio e cultura, una verità che non ammette né restrizioni né deroghe né accomodamenti: quella dell'impegno totale e responsabile dell'uomo nel mondo.

Tuttavia, se la grande rappresentazione drammatica davanti alla porta di Dite riflette indubbiamente una concezione allegorica, essa la traduce poi in scenografia ed azione. Come le due distese orizzontali, la nera maremma del fango e la fiammeggiante necropoli dell'eresia, ingigantiscono la verticalità delle mura - enormi nel desolato riverbero, quasi di ferro appena uscito dal fuoco - della città del male (un dato reale, un paesaggio medievale urbano, vallo, torri, porte, sentinelle, su cui l'anima fa incombere l'ombra del giudizio di Dio), così due zone di silenzio (i dannati, le loro pene, le loro espressioni di dolore sono passati in secondo piano; l'attenzione del Poeta si volge tutta al «mistero» che ha luogo davanti ai suoi occhi e ha per oggetto il suo stesso destino) isolano nella sua unicità esemplare la scena del decisivo confronto tra le forze del male e il ministro del volere di Dio. L'arrivo del messo si preannuncia sul piano dell'analogia fin dagli inizi del canto ottavo, allorché fuochi nella notte, improvvisi segnali di guerra, introducono una nuova dimensione, allucinata e febbrile, nel poema. Ma, nella sua compostezza plastica e morale, l'angelo mostra di sdegnare le umane trepidazioni. Mentre infatti le forze del bene si misurano con quelle del male in un clima di epopea e intorno all'anima umana si affrontano come eroi dei poemi dell'antichità, Dante nei suoi dialoghi con Virgilio, pieni di reticenze, di curiosità impacciata, dà voce all'umana viltà, nota ai confini del comico, sempre presente, anche nel cuore della tragedia, nella complessità della vita.

Inferno IX, 1-3
La follia delle potenze infernali, nel loro opporsi alla volontà celeste, è espressa spesso dai pittori medievali in forme di grande libertà fantastica che rasenta il grottesco.

# Canto IX

"Giudizio universale" di Ramon de Mur (secolo XV) - (particolare). (Vich, Museo Arcivescovile)

1 Quel color che viltà di fuor mi pinse,
veggendo il duca mio tornare in volta,
più tosto dentro il suo novo ristrinse.

4 Attento si fermò com'uom ch'ascolta;
ché l'occhio nol potea menare a lunga
per l'aere nero e per la nebbia folta.

1. Quel colore smorto che la paura aveva diffuso (*pinse*) sul mio volto (*di fuor*), quando avevo veduto Virgilio tornare indietro (*in volta*), fece sparire (*ristrinse*) più presto il pallore che da poco (*novo*) era apparso sul suo.

4. Si arrestò attento come chi cerca di percepire un suono; lo sguardo, infatti, non poteva portarlo a distinguere lontano (*a lunga*) attraverso l'aria buia e la densa caligine.

7. « Eppure dovremo vincere questa battaglia (*punga*: pugna) » prese a dire, « a meno che... (ma no, non è possibile). Tanto potente è colei (Beatrice) che ci promise il suo aiuto (*tal ne s'offerse*): oh quanto mi preoccupa il ritardo di qualcuno (*altri*)! »

---

Virgilio, respinto dai difensori della città di Dite, è preso per un attimo dal dubbio, ma poi riacquista fiducia: ecco il senso generale, sul quale sono tutti d'accordo, del breve soliloquio contenuto in questa terzina. Quanto al significato più preciso adombrato nell'espressione *se non*, varie ipotesi sono state avanzate. Ad esempio Virgilio può aver pensato per un momento di non aver beo capito il discorso fattogli da Beatrice nel limbo, oppure addirittura che il procedere oltre fosse ormai del tutto impossibile. Ma per penetrare il valore poetico di questa apertura di canto, che, come rileva lo Zannoni, "prende l'avvio proprio dal giuoco psicologico dei due personaggi, Dante e Virgilio, dai loro silenzi e dalle loro parole, dalle ansie e dalle speranze loro, sullo sfondo di quella fantastica e fiammeggiante città infernale", non occorre andar oltre le intenzioni del Poeta e voler chiarire termini che traggono forza suggestiva proprio dall'essere circondati da un alone di mistero.

10. Mi accorsi facilmente come Virgilio cancellasse il senso delle prime parole (*lo cominciar*) con quelle aggiunte in seguito (*l'altro che poi venne*), diverse dalle (*alle*) prime:

13. ciò nonostante il suo discorso mi diede (*dienne*) timore, poiché io attribuivo alla frase non conclusa (*la parola tronca*) un significato (*sentenzia*) forse peggiore di quello che aveva (*tenne*).

---

La *peggior sentenzia* che Dante attribuisce alle parole del suo maestro, completando nella sua mente la frase dubitativa da questi lasciata interrotta (*se non...*), è probabilmente questa: « a meno che l'opposizione dei diavoli non ci costringa a tornarcene indietro ». La domanda che egli sta per rivolgere al suo maestro, esprime appunto questo stato d'animo angosciato del discepolo che vede ad un tratto la sua guida, il *mar di tutto 'l senno*, fin qui apparsa infallibile, umiliata e schernita dalle forze del male.

16. « Nel fondo della dolorosa voragine infernale avviene mai che discenda qualcuno del primo cerchio (il limbo), dove le anime hanno come sola punizione (*sol per pena*) la speranza (di vedere Dio) destinata a non realizzarsi mai (*cionca*: mutilata)? »

19. Feci questa domanda; e Virgilio mi rispose: « Raramente avviene (*incontra*) che qualcuno di noi faccia la strada che io sto percorrendo.

22. È bensì vero che già un'altra volta fui quaggiù, richiamato dagli scongiuri (*congiurato*) di quella crudele Eritone che faceva tornare le anime nei loro corpi.

---

Virgilio aveva nel Medioevo fama di mago. Nessuna tuttavia delle leggende che si erano formate intorno alla sua figura accenna a questa discesa agli Inferi. È probabile quindi che Dante abbia tenuto presente, nell'immaginare questo primo viaggio di Virgilio fin dentro il cerchio più profondo della vo-

**Inferno IX, 13-15**

**La Commedia, Inferno. Min. attribuita a Giotto o alla sua scuola - sec. XIV - (Chantilly, Museo Condé - Ms. 597)**

7 «Pur a noi converrà vincer la punga»
  cominciò el, «se non... Tal ne s'offerse:
  oh quanto tarda a me ch'altri qui giunga!»

10 I' vidi ben sì com' ei ricoperse
  lo cominciar con l'altro che poi venne,
  che fur parole alle prime diverse;

13 ma nondimen paura il suo dir dienne,
  perch' io traeva la parola tronca
  forse a peggior sentenzia che non tenne.

16 «In questo fondo della trista conca
  discende mai alcun del primo grado,
  che sol per pena ha la speranza cionca?»

19 Questa question fec' io; e quei «Di rado
  incontra» mi rispuose «che di nui
  faccia 'l cammino alcun per qual io vado.

22 Vero è ch'altra fiata qua giù fui,
  congiurato da quella Eritòn cruda
  che richiamava l'ombre a' corpi sui.

25 Di poco era di me la carne nuda,
  ch'ella mi fece intrar dentr'a quel muro,
  per trarne un spirto del cerchio di Giuda.

28 Quell' è 'l più basso loco e 'l più oscuro,
  e 'l più lontan dal ciel che tutto gira:
  ben so il cammin; però ti fa sicuro.

ragine infernale (il nono, dove sono puniti i traditori). un passo della *Farsaglia* di Lucano, in cui è detto che la maga Eritone fece ritornare nel corpo l'anima di un soldato morto, per predire a Sesto Pompeo l'esito della battaglia di Farsalo (VI, 507 sgg.).

25. Da poco tempo il mio corpo (*carne*) era privo (*nuda*) dell'anima (*di me*), allorché costei mi fece entrare nella città di Dite (*dentr'a quel muro*), per fare uscire un'anima del cerchio dove è dannato Giuda.

28. Quello è il posto più basso e più buio, e più lontano dal cielo che imprime il movimento all'universo (*che tutto gira*): conosco bene il cammino; perciò (*però*) rassicurati.

Nella cosmologia della *Commedia*, il *ciel che tutto gira* è, rispetto alla terra, l'ultimo dei nove cieli fisici. È chiamato Primo Mobile, perché da esso si trasmette il movimento a tutto il creato.

**Inferno IX, 19-21**

**La Commedia, Inferno.**
**Min. attribuita a Giotto o alla sua scuola - sec. XIV - (Chantilly, Museo Condé - Ms. 597)**

31. L'acquitrino da cui emana il grande fetore circonda tutt'intorno la città dei dannati, nella quale non possiamo ormai entrare senza lotta (*sanz'ira*) ».

Le informazioni che Virgilio fornisce in questo discorso al suo discepolo, sono state considerate da molti come una digressione oziosa, la quale interromperebbe la tesa atmosfera drammatica che Dante aveva saputo creare, con un crescendo di effetti, sin dal canto precedente. Così, ad esempio, il Porena ha l'impressione che, soprattutto nella parte finale del suo discorso, Virgilio parli al discepolo solo per "occuparlo e distrarlo in qualche modo". Assai difficile riesce, tuttavia, aderire a simili opinioni, che risolvono, in modo troppo semplicistico e ovvio, i non sempre facili problemi che pone l'interpretazione di questo e di altri passi della *Commedia*. In particolare, per quel che si riferisce all'episodio di Eritone, in esso, scrive lo Zannoni, "il mondo mitologico dona alla suggestiva vicenda del pellegrino medievale uno sfondo remoto di più solenne, di più oscuro, di più alto mistero" e, possiamo aggiungere, preannuncia l'apparizione delle figure mitologiche destinate a svolgere un ruolo così importante nel canto. Inoltre il tono pacato e didascalico con il quale il poeta latino fornisce a Dante ragguagli sulla *palude che 'l gran puzzo spira*, serve a mettere maggiormente in rilievo la drammaticissima sostanza delle terzine successive.

34. E disse altre cose, ma non le ricordo: poiché lo sguardo mi aveva tutto portato verso l'alta torre dalla cima arroventata.

37. dove all'improvviso (*ratto*) si erano levate tutte nel medesimo istante (*in un punto*) tre furie infernali imbrattate di sangue, che avevano corpo e atteggiamento (*atto*) di donna,

40. e portavano annodati intorno al corpo serpenti d'acqua (*idre*) d'intenso color verde: per capelli (*per crine*) avevano serpentelli e serpenti muniti di corna (*ceraste*), che ne cingevano le spaventose teste (*le fiere tempie*).

Le Furie o Erinni, figlie di Acheronte e della Notte, erano, nella mitologia, le dee della vendetta e del rimorso. Esse perseguitavano il colpevole fino a fargli perdere il lume della ragione. La loro rappresentazione, in questi versi dell'*Inferno*, è di una potenza mai raggiunta dai poeti dell'antichità. Ciò è dovuto proprio al fatto che in que-

**Inferno IX, 37-42**

**La Commedia, Inferno.**
**Min. attribulta a Giotto**
**o alla sua scuola - sec. XIV -**
**(Chantilly, Museo Condé -**
**Ms. 597 - f. 83 r)**

31 Questa palude che 'l gran puzzo spira
cinge dintorno la città dolente,
u' non potemo intrare omai sanz' ira».

34 E altro disse, ma non l' ho a mente;
però che l'occhio m'avea tutto tratto
ver l'alta torre alla cima rovente,

37 dove in un punto furon dritte ratto
tre furie infernal di sangue tinte,
che membra femminine avieno e atto,

40 e con idre verdissime eran cinte;
serpentelli e ceraste avean per crine,
onde le fiere tempie erano avvinte.

43 E quei, che ben conobbe le meschine
della regina dell'etterno pianto,
«Guarda» mi disse «le feroci Erine.

46 Quest' è Megera dal sinistro canto;
quella che piange dal destro è Aletto;
Tesifone è nel mezzo»; e tacque a tanto.

49 Con l'unghie si fendea ciascuna il petto;
battiensi a palme; e gridavan sì alto,
ch' i' mi strinsi al poeta per sospetto.

52 «Vegna Medusa: sì 'l farem di smalto»
dicevan tutte riguardando in giuso:
«mal non vengiammo in Teseo l'assalto».

ste, come nelle altre figure della mitologia, Dante sa infondere un significato morale nuovo, derivante dalla sua profonda fede. Qui, ad esempio, le Furie non sono vedute soltanto nel loro aspetto negativo, come emblemi cioè di un male dal quale non ci si riscatta, ma anche nel loro aspetto positivo: esse sono sì ostacoli a quell'*itinerarium mentis in Deum*, che il viaggio nell'al di là dei due poeti simboleggia, ma ostacoli concepiti anzitutto come strumenti di perfezionamento morale. Tale è il senso più profondo di questa allegoria del male, al di là di ogni interpretazione troppo particolare di essa. I critici hanno concordemente sottolineato la perfetta riuscita fantastica ed espressiva di questa creazione dell'arte di Dante, rilevando il carattere convulso e irreale di questa visione d'incubo.

43. E Virgilio, che non aveva tardato a riconoscere le ancelle (*le meschine*)

della regina (Proserpina) dell'inferno (*dell'etterno pianto*), mi disse: « Ecco le implacabili Erinni.

46. Dalla parte (*canto*) sinistra è Megera: quella piangente, a destra, è Aletto: nel mezzo c'è Tesifone »; ciò detto (*a tanto*), tacque.

49. Ciascuna si lacerava il petto con le unghie: si percuotevano con le mani aperte (*battiensi a palme*): e urlavano così forte, che per la paura (*sospetto*) mi strinsi a Virgilio.

52. « Venga Medusa: così lo faremo diventare di pietra (*di smalto*)», dicevano tutte quante guardando verso il basso: « fu male non punire nella persona di Teseo (*mal non vengiammo in Teseo*) l'assalto (portato al regno dell'oltretomba). »

---

Medusa, altra figura mitologica, era una delle tre Gorgoni, figlie del dio marino Forco; fu uccisa e decapitata da Perseo. La sua testa trasformava in pietra chi la guardava. Un'antica leggenda greca narrava della discesa nel regno dei morti dell'eroe Teseo, il quale vi era penetrato per rapire Proserpina, regina del mondo sotterraneo. Fatto prigioniero dalle potenze delle tenebre, era stato in seguito liberato da Ercole (Virgilio - *Eneide* VI, 392 sgg.).

55. « Voltati e tieni gli occhi chiusi; poiché se Medusa appare e tu la vedessi, non ti sarebbe più possibile tornare (*nulla sarebbe del tornar mai*) sulla terra (*suso*: su). »

**Inferno IX, 85**

**In un solo verso Dante racchiude tutto l'anelito umano alla protezione divina: la pittura del tempo scriverà spesso pagine di pari afflato lirico sul tema delle nature angeliche.**

58. Così parlò Virgilio: ed egli (*elli*) stesso mi fece voltare (*volse*), e non si accontentò (*non si tenne*) che io mi coprissi gli occhi con le mie mani, ma volle coprirmeli anche con le sue (*che con le sue ancor non mi chiudessi*).

61. O voi che avete le menti non ottenebrate, contemplate l'insegnamento (*dottrina*) che si nasconde sotto il velo dei versi misteriosi (*strani*).

---

L'insegnamento morale cui Dante esplicitamente allude in questa terzioa ha dato luogo alle più disparate interpretazioni. Tra le opinioni degli antichi commentatori le più interessanti sono quelle del Lana, che vede simboleggiata in Medusa l'eresia, che "fa diventare l'uomo pietra, perché lo eretico vuole più credere alle sensualitadi che alla Sacra Scrittura" e di uno dei figli del Poeta, Pietro, per il quale Medusa è una raffigurazione allegorica del terrore.

Le Furie, simbolo dei rimorsi, invocando Medusa, cercano, secondo Pietro di Dante, di paralizzare col terrore l'animo e la mente del Poeta, per impedirgli l'accesso al basso inferno.

Fra i moderni lo Scartazzini ha visto nelle Erinni il simbolo della mala coscienza e in Medusa quello del dubbio, "che ha la virtù di rendere l'uomo insensibile come pietra". Una spiegazione assai convincente di tutta la scena delle Erinni ci è data dallo Steiner: "Le Furie, i rimorsi, condurrebbero Dante a guardare la testa della Medusa, cioè a impietrarsi nello stato della disperazione; Virgilio, la ragione

**"Schiera d'angeli corazzati e armati" del Guariento (seconda metà del secolo XIV). (Padova, Museo Civico)**

corretta dalla fede, vuole che Dante guardi le Erinni, cioè che ascolti la voce del rimorso, ma non guardi la Gorgone, cioè non vuole che cada per questo nella indifferenza del disperato, che poi ricade nuovamente, secondo la sentenza di San Paolo, nella vita sensuale, senza riscattarsi mai più".

64. E già si stava avvicinando sulla superficie fangosa della palude un rumore fragoroso e terrificante (*un fracasso d'un suon, pien di spavento*), che faceva tremare sia l'una che l'altra riva dello Stige,

67. non diverso da quello di un vento reso violento dal calore delle masse d'aria (*impetuoso per li avversi ardori*) (che trova sul suo cammino), il quale colpisce (*fier*) la foresta e senza che nulla possa trattenerlo (*sanz'alcun rattento*)

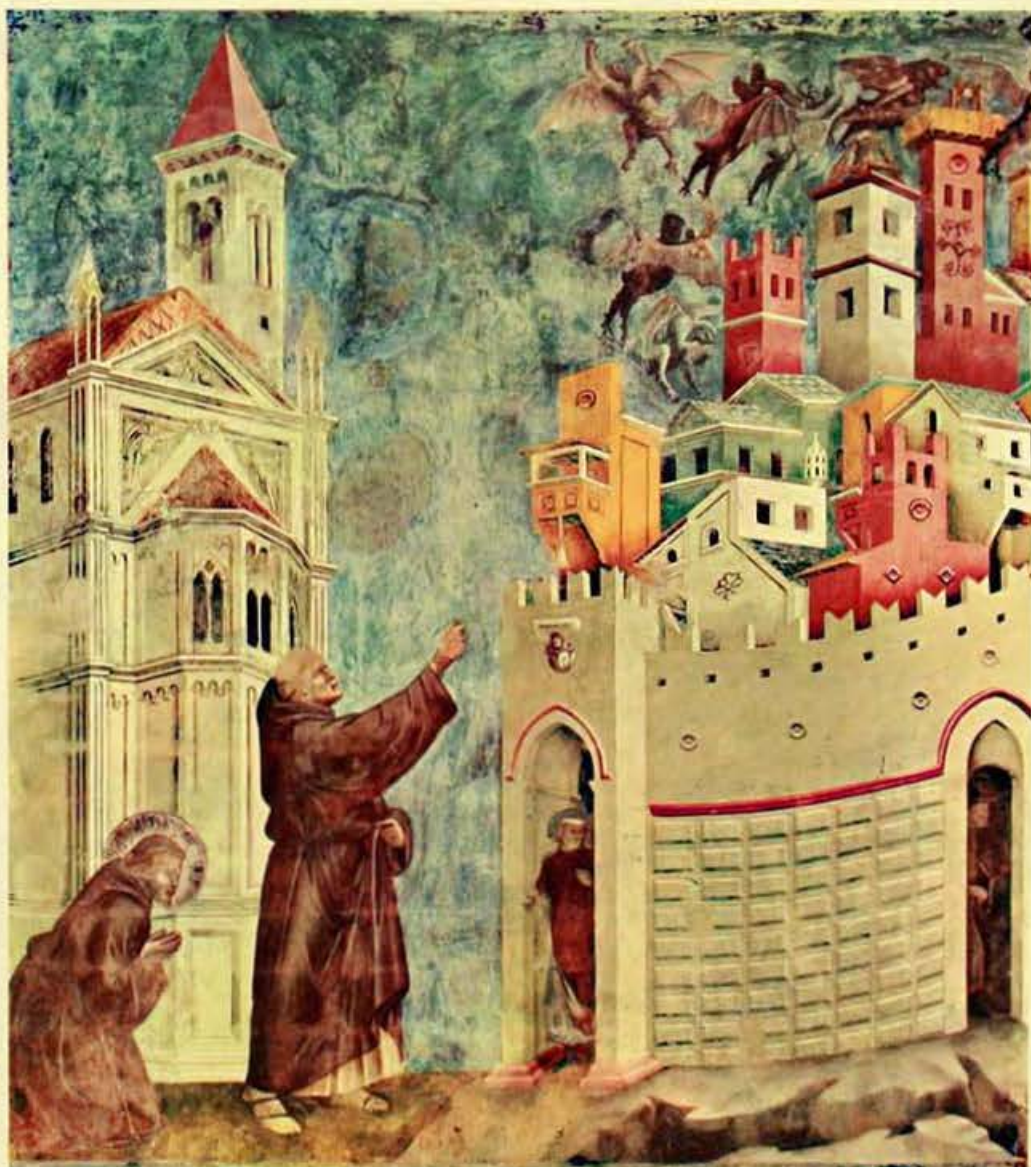
70. spezza i rami, li scaglia a terra e li trascina fuori (della selva); avanza imponente, in una nuvola di polvere (*dinanzi polveroso va superbo*), e causa la fuga dei greggi e dei pastori.

Dante, con gli occhi ancora coperti dalle mani di Virgilio, ode approssimarsi come un uragano; in tal modo, con questa impressione di maestosa ed inarrestabile potenza, si preannuncia al pellegrino smarrito l'arrivo dell'angelo che aprirà le porte della città di Dite e che, sul piano dell'allegoria, simboleggia l'intervento della Grazia nel punto in cui la ragione (Virgilio) non riesce ad impedire che l'anima disperi. La similitudine del vento impetuoso è già negli autori dell'antichità (Virgilio, Stazio, Lucano) più cari al Poeta, ma egli la ricrea interamente, arricchendola di tratti realistici, che testimoniano un appassionato spirito di osservazione della natura. Nota giustamente il Gallardo, a questo proposito, che in Dante, diversamente da quanto avveniva nella poesia classica, spesso "l'immagine poetica non si basa solo sull'osservazione del fenomeno e dei suoi effetti", ma anche su quella delle cause. Qui, ad esempio, Dante non si contenta di caratterizzare il vento attraverso quella che appare la sua qualità più rilevante (l'impeto), ma specifica anche il motivo del determinarsi di questa qualità (*li avversi ardori*). Questo spirito di osservazione e l'insaziato interesse per tutti gli aspetti del mondo visibile, tipici di Dante, fanno sì che, anche ove lo spunto iniziale di una sua immagine è libresco, egli riesca sempre a dare a questa immagine la freschezza di una cosa viva e reale. Tra i critici che si sono più attentamente soffermati su questa similitudine, il Momigliano ha osservato come fin dall'inizio (*e già...*) essa sia colma di religiosa aspettazione, rilevando altresì nel verso *dinanzi polveroso va superbo* "una delle più stupefacenti sintesi poetiche di Dante". Sempre a proposito di questo verso il Sapegno ha indicato in esso, e particolarmente nell'attributo *superbo*, il trasferirsi sul piano psicologico di un dato della realtà esteriore, con il quale "l'attenzione del lettore è riportata dal paragone alla cosa paragonata, dal vento al messaggero in cui s'incarna il volere dell'Onnipotente". Anche qui, come altrove nel poema, la natura è profondamente penetrata di ragioni umane, senza con ciò perdere nulla della sua concretezza; anche qui stato d'animo e mondo visibile sono così perfettamente fusi da apparire inscindibili.

73. Virgilio mi liberò gli occhi (che erano coperti dalle sue mani) e disse: «Dirigi adesso la forza del tuo sguardo (*il nerbo del viso*) sulla superficie schiumosa dell'antica palude, verso quella parte (*per indi*) dove la nebbia è più molesta (*ove quel fummo è più acerbo*)».

76. Come le rane all'apparire della biscia, loro nemica, si disperdono tutte nell'acqua, fino ad appiattirsi ognuna (*ciascuna s'abbica*) contro terra.

**Il trionfale incedere della potenza celeste vittoriosa sul male assume, nei toni incalzanti, sorprendente identità d'accenti con la "cacciata dei demoni da Arezzo" che Giotto dipinse per il ciclo francescano nella Basilica Superiore di Assisi.**

**"San Francesco scaccia i demoni da Arezzo" di Giotto (c. 1266-1337) - (con particolare). (Assisi, Basilica Superiore di San Francesco)**

55 «Volgiti in dietro e tien lo viso chiuso;
chè se il Gorgòn si mostra e tu 'l vedessi,
nulla sarebbe del tornar mai suso».

58 Così disse 'l maestro; ed elli stessi
mi volse, e non si tenne alle mie mani,
che con le sue ancor non mi chiudessi.

61 O voi ch'avete li 'ntelletti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto 'l velame delli versi strani.

64 E già venìa su per le torbid'onde
un fracasso d'un suon, pien di spavento,
per che tremavano amendue le sponde,

67 non altrimenti fatto che d'un vento
impetuoso per li avversi ardori,
che fier la selva e sanz'alcun rattento

70 li rami schianta, abbatte e porta fori;
dinanzi polveroso va superbo,
e fa fuggir le fiere e li pastori.

73 Li occhi mi sciolse e disse: «Or drizza il nerbo
del viso su per quella schiuma antica
per indi ove quel fummo è più acerbo».

76 Come le rane innanzi alla nemica
biscia per l'acqua si dileguan tutte,
fin ch'alla terra ciascuna s'abbica,

Inferno IX, 79-81
La Commedia, Inferno.
Min. lombarda -
prima metà
del secolo XV -
(Parigi,
Biblioteca Nazionale -
Ms. 2017 - f. 111 v)

79 vid' io più di mille anime distrutte
fuggir così dinanzi ad un ch'al passo
passava Stige con le piante asciutte.

82 Dal volto rimovea quell'aere grasso,
menando la sinistra innanzi spesso;
e sol di quell'angoscia parea lasso.

85 Ben m'accorsi ch'elli era da ciel messo,
e volsimi al maestro; e quei fe' segno
ch' i' stessi queto ed inchinassi ad esso.

88 Ahi quanto mi parea pien di disdegno!
Venne alla porta, e con una verghetta
l'aperse, che non v'ebbe alcun ritegno.

91 «O cacciati del ciel, gente dispetta»,
cominciò elli in su l'orribil soglia,
«ond'esta oltracotanza in voi s'alletta?

94 Perché recalcitrate a quella voglia
a cui non può il fin mai esser mozzo,
e che più volte v' ha cresciuta doglia?

79. così vidi innumerevoli dannati (*anime distrutte*) darsi alla fuga all'avvicinarsi di qualcuno che attraversava camminando (*al passo passava*) lo Stige senza bagnarsi neppure le piante dei piedi (*con le piante asciutte*).

Anche la similitudine con le rane, già presente in Ovidio (*Metamorfosi* VI, 370-381), rivive in Dante con tanta concretezza di determinazioni, da risultare cosa nuova e del tutto originale. La fuga delle rane all'avvicinarsi della biscia, oltre a costituire un quadro a sé, serve, come ha osservato il Sapegno, "a portare ancor più sul piano della realtà" la figura sovrannaturale dell'inviato dal cielo, senza per questo privarla della sua grandezza.

82. Allontanava dal suo viso la fitta nebbia (*quell'aere grasso*), muovendo spesso davanti a sé la mano sinistra; e sembrava infastidito (*lasso*) soltanto da questa preoccupazione (*angoscia*).

Il gesto con cui l'angelo allontana da sé la densa caligine infernale esprime assai più il carattere del personaggio - un essere sceso dal mondo della perfezione e della luce in quello della irrimediabile disarmonia e del buio - di quanto non farà l'aspro rimprovero che rivolgerà fra poco agli angeli ribelli. Pochi tratti bastano a Dante per dar vita ai suoi personaggi: la sua è soprattutto un'arte di concentrazione e di sintesi.

85. Compresi facilmente (*ben*) che era inviato (*messo*) dal cielo, e mi volsi a Virgilio; ed egli mi fece intendere con un cenno che dovevo restare tranquillo ed inchinarmi davanti a lui.

88. Ahi come mi sembrava pieno di sdegno! Giunse alla porta (di Dite) e, toccandola con una piccola verga, la aprì senza incontrare alcun ostacolo (*che non v'ebbe alcun ritegno*).

*Con una verghetta*: il diminutivo mette in risalto l'estrema facilità con cui l'angelo riesce ad avere ragione dell'impedimento opposto dalle forze del male al proseguimento del viaggio dei due poeti. Egli non tocca la porta della città di Dite con le proprie mani (anche questo particolare contribuisce a farcelo apparire distaccato da tutto l'orrore che lo circonda), ma con un piccolo scettro, quasi a riaffermare su di essa il potere assoluto di Colui che lo ha inviato.

91. « O espulsi dal cielo, stirpe disprezzata », prese a dire sullo spaventoso limitare, « da dove viene questa tracotanza che si raccoglie in voi (*s'alletta*)?

94. Perché vi opponete a quella volontà (la volontà di Dio) il cui compimento (*fin*) non può mai essere ostacolato (mozzo: troncato), e che più di una volta ha accresciuto il vostro dolore?

**Inferno IX, 88-90**

**La Commedia, Inferno.**
**Min. lombarda -**
**prima metà del secolo XV -**
**(Imola, Biblioteca Comunale -**
**Ms. 32 - f. 8 v)**

97 Che giova nelle fata dar di cozzo?
Cerbero vostro, se ben vi ricorda,
ne porta ancor pelato il mento e 'l gozzo».

100 Poi si rivolse per la strada lorda,
e non fe' motto a noi, ma fe' sembiante
d'omo cui altra cura stringa e morda

103 che quella di colui che li è davante;
e noi movemmo i piedi inver la terra,
sicuri appresso le parole sante.

106 Dentro li entrammo sanz'alcuna guerra;
e io, ch'avea di riguardar disio
la condizion che tal fortezza serra,

97\. A che serve opporsi ai decreti divini (*nelle fata dar di cozzo*)? Se ben ricordate, il vostro Cerbero, per questa ragione (*ne*), ha tuttora privi di pelo la parte inferiore del muso e il collo. »

Secondo il racconto di Virgilio (*Eneide* VI, 395-396), Ercole, sceso nell'Ade, vinse e incatenò Cerbero. I critici sono concordi nel giudicare il rimprovero dell'angelo ai custodi della città di Dite assai meno efficace dei versi che solo indirettamente ne suggerivano la figura. Precisandosi, questa viene a perdere quell'aura di mistero con cui si era preannunciata da lontano alla fantasia del Poeta. Il ministro della volontà di Dio qui indulge forse ad una polemica troppo umana.

100\. Poi tornò indietro ripercorrendo il sozzo cammino, e non ci rivolse neppure una parola, ma assunse l'aspetto di uno che è assillato e stimolato da una preoccupazione diversa (*altra*)

103\. da quella di colui che gli sta davanti; e noi ci incamminammo verso la città (*terra*), rassicurati dopo le sante parole da lui dette.

106\. Entrammo in essa senza incontrare opposizioni (*sanz'alcuna guerra*); e io, che desideravo osservare lo stato delle cose (*condizion*) contenute dentro quelle mura fortificate,

109\. non appena entrato, mi guardai d'attorno: e vidi da ogni parte una grande pianura (*campagna*) colma di dolore e di supplizi crudeli.

Il paesaggio sinistro delle mura della città di Dite, davanti alla quale si è svolto il dramma dell'anima tentata dalla disperazione, cede il posto, una volta che i due viandanti sono entrati in questa città, a una natura diversa, di uno squallore desolato, in cui predominano le linee orizzontali. "La *grande campagna* - osserva il Momigliano - è piena di lamenti: ma non si vede un'anima; di qui un'impressione sospesa, che è tanto più sensibile dopo la scena affollata e mossa di prima."

112\. Come ad Arles, dove la corrente del Rodano (sfociando nel mare) si arresta (*stagna*), e come a Pola, presso il golfo del Quarnaro che delimita (*chiude*) l'Italia e ne bagna i confini (*termini*),

**Inferno IX, 104-105**
**La Commedia, Inferno. Min. fiorentina - seconda metà del secolo XIV - (Parigi, Biblioteca Nazionale - Ms. It. 74 - f. 26 r)**

109 com' io fui dentro, l'occhio intorno invio;
e veggio ad ogne man grande campagna
piena di duolo e di tormento rio.

112 Sì come ad Arli, ove Rodano stagna,
sì com'a Pola, presso del Carnaro
ch' Italia chiude e suoi termini bagna,

115 fanno i sepulcri tutt' il loco varo,
così facevan quivi d'ogni parte,
salvo che 'l modo v'era più amaro;

118 ché tra gli avelli fiamme erano sparte,
per le quali eran sì del tutto accesi,
che ferro più non chiede verun'arte.

**Inferno IX, 110-111**

**La Commedia, Inferno. Min. lombarda - prima metà del secolo XV - (Parigi, Biblioteca Nazionale - Ms. 2017 - f. 114 r)**

115. le tombe rendono tutto il terreno vario (*varo*), così facevano qui in qualsiasi punto, solo che la forma della sepoltura era più angosciosa:

118. poiché fra i sepolcri (*avelli*) erano sparse fiamme, a causa delle quali erano tanto roventi (*accesi*), che nessun'arte (di fabbro) chiede che il ferro lo sia di più.

---

Ad Arles, in Provenza, e a Pola, erano ben visibili nel Medioevo i ruderi di vaste necropoli romane. Si diceva che quella di Arles fosse sorta miracolosamente nel corso di una sola notte per consentire a Carlo Magno di seppellire i suoi soldati morti in uno scontro con gli infedeli. Il richiamo a questi cimiteri abbandonati precisa da vicino la visione che si offre agli occhi di Dante e le conferisce al tempo stesso una sua mesta solennità.

Inferno IX, 121-123
La Commedia, Inferno. Min. ferrarese - a. 1474-1482. (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Urb. Lat. 365 - f. 22 v)

121 Tutti li lor coperchi eran sospesi,
e fuor n'uscivan sì duri lamenti,
che ben parean di miseri e d'offesi.

124 E io: «Maestro, quai son quelle genti
che, seppellite dentro da quell'arche,
si fan sentir con li sospir dolenti?»

127 Ed elli a me: «Qui son li eresiarche
co' lor seguaci, d'ogni setta, e molto
più che non credi son le tombe carche.

130 Simile qui con simile è sepolto,
e i monimenti son più e men caldi».
E poi ch'alla man destra si fu volto,

133 passammo tra i martìri e li alti spaldi.

121. Le pietre tombali erano tutte sollevate, e uscivano dai sepolcri lamenti così disperati, che parevano davvero (lamenti) di infelici e di suppliziati.

124. E io: «Maestro, quali sono quelle turbe che, sepolte dentro quelle tombe (*arche*), si fanno udire attraverso i loro dolorosi gemiti?»

127. E Virgilio: «Qui si trovano i capi di eresie (*eresiarche*) con i loro seguaci, di ogni setta, e i sepolcri sono molto più pieni di quanto tu creda.

---

Collocati fra i cerchi degli incontinenti e quelli del basso inferno, gli eresiarchi costituiscono una categoria a sé. Il fuoco che li tormenta negli avelli arroventati può forse essere messo in relazione con quello dei roghi a cui venivano condannati sulla terra, o meglio, in base ad un più sottile contrappasso, con le "fiammelle sotto la cui forma discese agli Apostoli lo Spirito Santo, infondendo in essi l'ardore della vera fede: di che tutti questi dannati furono privi" (Chimenz). Un nesso profondo unisce, come osserva il Bozzetti, il significato del posto assegnato a queste anime con quello del grande dramma allegorico che si è concluso con l'entrata dei due poeti nella città di Dite: "Il controllo della ragione (Virgilio) non è stato sufficiente alla vittoria e ha dovuto intervenire la Grazia. Orbene, qui, negli eretici delle arche infuocate, sulla linea di confine fra i peccatori per incontinenza e i peccatori per malizia, sono puniti gli esseri che non offesero Dio altro che per essersi privati volontariamente della sua Grazia".

130. I seguaci di una stessa eresia sono sepolti insieme (*simile qui con simile è sepolto*), e i monumenti sepolcrali sono ora più ora meno caldi». E dopo essersi volto a destra,

133. ci incamminammo fra il luogo dei supplizi e le alte mura (*spaldi*).

---

Poiché i due pellegrini, nello scendere da un cerchio al successivo, girano sempre alla loro sinistra, si è voluto vedere anche in questo particolare un significato simbolico. Solo qui, e quando si dirigono verso il gruppo degli usurai (canto XVII, 31), Dante e Virgilio girano a destra. Lo Scartazzini, a questo proposito, osserva che "l'andare a man destra si prende per segno o simbolo di dirittura, lealtà, sincerità, schiettezza".

# Inferno, Canto X

*Entrati nella città di Dite, i due poeti si avviano per un sentiero che corre fra le mura e quella parte della necropoli degli eretici ove sono puniti gli epicurei, negatori dell'immortalità dell'anima. Improvvisamente, da uno degli avelli infuocati, una voce prega Dante di fermarsi: è quella del capo ghibellino Farinata degli Uberti che, dal suo modo di parlare, ha riconosciuto nel Poeta un compatriota. Dante si avvicina al sepolcro nel quale Farinata sta in piedi, visibile* dalla cintola in su.

*Tutti i pensieri di questo dannato infatti sono rivolti al mondo dei vivi, a Firenze, al suo partito; egli vuole anzitutto sapere se Dante appartiene a una famiglia guelfa o ghibellina. Non appena il Poeta gli rivela il nome dei suoi avi, si vanta di averli per ben due volte debellati. Dante ribatte che essi non furono vinti, ma solo mandati in esilio e che dall'esilio seppero tornare sia la prima sia la seconda volta, laddove gli Uberti furono banditi per sempre dalla città. A questo punto il dialogo è interrotto dall'angosciosa domanda che un altro eretico, egli pure fiorentino, Cavalcante dei Cavalcanti, rivolge a Dante: « Se la tua intelligenza ti ha valso il privilegio di visitare, vivo, il regno dei morti, perché mio figlio Guido non è con te? » La risposta del Poeta fa credere a Cavalcante che suo figlio è morto. Dopo aver inutilmente atteso una smentita al suo crudele dubbio, l'ombra ricade, senza una parola, nel suo sepolcro.*

*Riprende a parlare Farinata, che vuole sapere il motivo di tanto accanimento contro la sua famiglia. Dante gli fa il nome di un fiume - l'Arbia - le cui acque furono arrossate dal sangue dei Fiorentini che nel 1260 morirono combattendo contro i fuorusciti ghibellini comandati appunto da lui, Farinata degli Uberti: e questi ricorda allora, a suo merito, come fu lui solo, dopo quella sanguinosa giornata, ad opporsi* a viso aperto *al progetto, avanzato dagli altri ghibellini, di raderla al suolo.*

*L'episodio si conclude con la spiegazione che Farinata fornisce a Dante sulla conoscenza che i dannati hanno del corso degli eventi terreni. I due pellegrini riprendono quindi il loro cammino dirigendosi verso l'orlo del cerchio.*

## INTRODUZIONE CRITICA

Come il quinto, anche il canto decimo dell'*Inferno* è tra i più celebri della *Divina Commedia*. Per ricchezza di svolgimenti drammatici, per il rilievo che vi assume il personaggio di Farinata degli Uberti, esso non poteva non imporsi all'attenzione di critici e lettori. Farinata è un personaggio di così viva e appassionata umanità da eludere ogni schema critico. Due righe dell'opera dedicata alla *Divina Commedia* dal Vossler illuminano con particolare acume la tragedia di questo magnanimo antagonista di Dante: "Come a Francesca il suo amore, a Farinata è dolce tormento e aspra felicità la coscienza di sé". Ma la maggior parte dei critici ha veduto in lui, sotto la suggestione della presentazione statuaria che ne fa Dante sia all'inizio dell'episodio (*dalla cintola in su tutto 'l vedrai.... ed el s'ergea col petto e con la fronte com'avesse l'inferno in gran dispitto*), sia dopo il patetico intermezzo di Cavalcante (*non mutò aspetto, né mosse collo, né piegò sua costa*), nient'altro che l'espressione di un orgoglio disumano, di una forza d'animo tanto più conseguente quanto meno sensibile ai valori positivi, di purificazione e riscatto, attribuiti dal Cristianesimo alla sofferenza.

Il disprezzo, la sublime impassibilità: questi i tratti più salienti che, nella tradizione critica di quasi un secolo, caratterizzano il grande eretico del canto decimo.

Egli è, da questo punto di vista, anzitutto il condottiero, il capoparte indomito e fazioso: esula completamente, dal suo modo di concepire le cose, l'idea che possano esistere valori più alti di quelli che nella lotta senza quartiere trovano la loro espressione più coerente e brutale. Non per nulla il De Sanctis inizia il suo saggio con un esplicito riferimento a Napoleone: "... perché Kléber imponeva con la statura, Napoleone comandava con l'occhio, e l'uno parlava a' sensi, l'altro ammaliava l'immaginazione".

Perfino il Croce, che ha sempre esercitato, nei confronti del più acceso ed eloquente pensiero romantico, una funzione moderatrice e di controllo, imposta in maniera sostanzialmente romantica la sua interpretazione dell'episodio di Farinata

Per lui il vincitore di Montaperti è anzitutto "il magnanimo, che, da vero eroe da epopea, è tutto e soltanto il guerriero, il combattente... Ogni altro affetto gli è estraneo: ai mali del presente si fa superiore, degli amori e dolori umani non cura..." In realtà una siffatta definizione appare insufficiente, quando si voglia cogliere, in questo episodio, quella interiore problematicità, presente in tutti i personaggi della *Commedia*, che costituisce il vitale fermento di ogni concezione tragica. Solo se riusciamo a scorgere, oltre l'apparenza statuaria, il dibattito di Farinata con se stesso, la contraddizione che lo travaglia (fedeltà al partito, amore di patria), possiamo inoltre intendere come più che altro apparente sia il contrasto fra il Dante pieno di rispetto per questo suo concittadino e il Dante che lo colloca fra i dannati. A questo proposito occorre esaminare un altro giudizio del De Sanctis: "Il tipo di Farinata è ancora troppo semplice per l'uomo moderno. C'è lì dentro una stoffa ancor epica dell'uomo, non ancora drammatica. Manca l'eloquenza, manca la vita interna dell'anima". Dove il De Sanctis parla dei personaggi di primo piano della *Commedia*, il riferimento a Shakespeare o al dramma romantico è sempre implicito. In realtà i personaggi danteschi sono assai più complessi di quanto a volte lasci supporre la rigidità stilizzata di certi loro atteggiamenti. Così, nell'episodio di Farinata, una semplice sospensione dubitativa, nel verso *alla qual forse fui troppo molesto*, contiene già tutto un giudizio che l'eroe dà di se stesso. Questo giudizio non ha nulla di schematico, proprio perché vissuto e sofferto nell'atto stesso in cui si formula, ma è presente nella coscienza di Farinata come una insopprimibile realtà e vanifica dall'interno tutta la sua monumentale autosufficienza. "Dante sente fortissimo il fascino - come felicemente scrive il Montanari - del combattente impegnato totalmente nella lotta" e celebra in Farinata "l'uomo che si dà completamente a un'idea con totale devozione", ma occorre non dimenticare che, nell'universo morale della *Commedia*, la disinteressata espressione della propria soggettività non basta a riscattare le azioni di un uomo. La « coerenza con se stessi », inappellabile istanza dello stoicismo disincantato, supremo rifugio di ogni relativismo romantico, non può essere, per un cristiano, un criterio accettabile in sede di valutazione etica. Questo è il motivo per il quale Dante, pur esaltandone la figura, non solo colloca Farinata fra i reprobi, ma induce questo orgoglioso a manifestare il proprio dubbio sulla validità delle scelte da lui operate in terra.

Un antico commentatore della *Commedia* dava di Farinata questo ritratto: "Seguace di Epicuro, non credeva ci fosse altro mondo all'infuori di questo; perciò si sforzava in ogni modo di primeggiare in questa vita breve, non sperando in un'altra migliore". Ebbene, proprio nell'aver egli rifiutato di subordinare le ragioni del contingente a quelle dell'eterno, concependo la lotta politica come fine a sé, senza legarla a quelle norme, che - come Dante stesso ha inteso mostrare nella *Monarchia* - la redimono in una teleologia religiosa, sta il senso più profondo della sua ribellione a Dio.

In lui il Poeta ha veduto, al di là dell'eroe, il colpevole, colui che nella lotta fra il bene e il male ha definitivamente perduto, colui che, dopo essersi appartato in un altero isolamento, sommessamente proclama la propria imperfezione (*noi veggiam, come quei c'ha mala luce*) e indirettamente afferma, attraverso l'esempio del proprio dolore, la gloria di Chi solo ha in sé le fondamenta del proprio essere e nel quale mondo e umana coscienza del mondo trovano il loro compimento.

# Canto X

I Ora sen va per un secreto calle,
tra 'l muro della terra e li martìri,
lo mio maestro, e io dopo le spalle.

4 «O virtù somma, che per li empi giri
mi volvi» cominciai, «com'a te piace,
parlami, e sodisfammi a' miei disiri.

7 La gente che per li sepolcri giace
potrebbesi veder? già son levati
tutt'i coperchi, e nessun guardia face».

1. Ora il mio maestro avanza per uno stretto (*secreto*) sentiero, tra il muro che cinge la città (*terra*) e i sepolcri roventi (*martiri*: supplizi), e io lo seguo (*dopo le spalle*).

4. «O virtù eccelsa (Virgilio), che mi conduci (*volvi*) come tu vuoi, attraverso i cerchi degli empi» presi a dire, «parla ed esaudisci il mio desiderio.

7. Sarebbe possibile vedere i peccatori che giacciono dentro le tombe? tutti i coperchi, infatti (*già*), sono sollevati e nessuno fa ad essi la guardia.»

---

La scenografia dei primi cerchi infernali si ispira ai grandi fenomeni naturali della terra: l'unico elemento che distingue la bufera *che mai non resta* dei lussuriosi o la pioggia *maladetta* del terzo cerchio da una bufera o da una pioggia reali, è la loro durata infinita. Dio si manifesta appunto attraverso questo carattere di eternità impresso a forme e movimenti altrimenti pienamente verosimili, in virtù della loro naturalezza, anche agli occhi di chi non riesca a vedere nella natura nulla che la trascenda. La stessa osservazione può ripetersi per la *giostra* degli avari e prodighi, che viene espressamente riallacciata dal Poeta a un particolare, l'urto delle onde di due mari nello stretto di Messina, e che, indipendentemente da questo accostamento, ha, del fenomeno naturale, la rigorosa periodicità e monotonia. Ad accrescere l'orrore di questi spettacoli - orrore immediato e quasi fisico, non ancora pervaso nel profondo da quella problematica religiosa e morale che troverà le sue soluzioni più ricche soltanto in un secondo tempo - contribuisce il commento di grida e invocazioni con cui i dannati manifestano la sopravvivenza in loro di un barlume di libertà spirituale: la libertà del dolore, del rifiuto, della bestemmia. Ma nel quinto cerchio la sofferenza delle fangose *genti* è

**Inferno X, 10-12**
**"Giudizio Universale" di Ramon de Mur (particolare) - (Vich, Museo Arcivescovile)**

muta: gli iracondi si troncano a *brano* a *brano* senza che Dante accenni ad un solo lamento da loro emesso. Il dramma allegorico, che prelude all'arrivo del messo celeste e che non è già più traducibile in termini « naturali » con la stessa facilità con cui lo erano gli spettacoli dei cerchi superiori, si svolge anch'esso in uno spazio che, per essere vuoto di suoni, si arricchisce di risonanze spirituali e parla direttamente all'anima. Il paesaggio del cerchio degli eretici, desolato nella sua quasi assoluta orizzontalità e cosparso di avelli aperti, sembra esso pure immerso nel silenzio, nonostante il cenno ai *duri lamenti* di questi peccatori (*Inferno* IX, 122). Ma anche qui il silenzio non è se non la condizione in cui meglio si ascolta la voce di Dio. La campagna cosparsa di tombe evoca uno scenario da Giudizio Universale. Anche il particolare, solo in apparenza secondario, del sentiero angusto che egli deve percorrere dietro la sua guida, accentua il senso di solitudine e lo sbigottimento del Poeta. Da questo stato d'animo nascono gli appellativi, ora solenni ora affettuosi, con cui Dante si rivolge in quest'apertura di canto a Virgilio, e tutto il tono sospeso delle sue parole.

10. E Virgilio: « Tutte le tombe saranno chiuse quando (nel giorno del Giudizio Universale) le anime torneranno qui dalla valle di Giosafàt, insieme ai corpi che hanno lasciato in terra.

13. In questa zona del cerchio hanno il loro luogo di sepoltura Epicuro e i suoi adepti, i quali credono (*fanno*) che l'anima muoia insieme al corpo.

---

Il filosofo greco Epicuro (342-270 a. C.) aveva negato la sopravvivenza dell'anima al corpo, opinione questa, come scrisse Dante nel *Convivio*, "intra tutte le bestialitadi... stoltissima, vilissima e dannosissima". Le sue teorie erano conosciute nel medioevo soltanto indirettamente, attraverso gli scrittori latini, e in modo incompleto; per tale motivo poterono essere qualificati « epicurei » tutti coloro che si mostravano indifferenti in materia religiosa. In particolare i Ghibellini vennero spesso designati come epicurei.

16. Perciò ben presto dentro questo stesso cerchio (*quinc'entro*) sarà data soddisfazione alla domanda che mi fai, e anche al desiderio che mi nascondi».

10 Ed elli a me: «Tutti saran serrati
quando di Iosafàt qui torneranno
coi corpi che là su hanno lasciati.

13 Suo cimitero da questa parte hanno
con Epicuro tutt' i suoi seguaci,
che l'anima col corpo morta fanno.

16 Però alla dimanda che mi faci
quinc'entro satisfatto sarà tosto,
e al disio ancor che tu mi taci».

19 E io: «Buon duca, non tegno riposto
a te mio cuor se non per dicer poco,
e tu m' hai non pur mo a ciò disposto».

22 «O Tosco che per la città del foco
vivo ten vai così parlando onesto,
piacciati di restare in questo loco.

**Inferno X, 13-15**

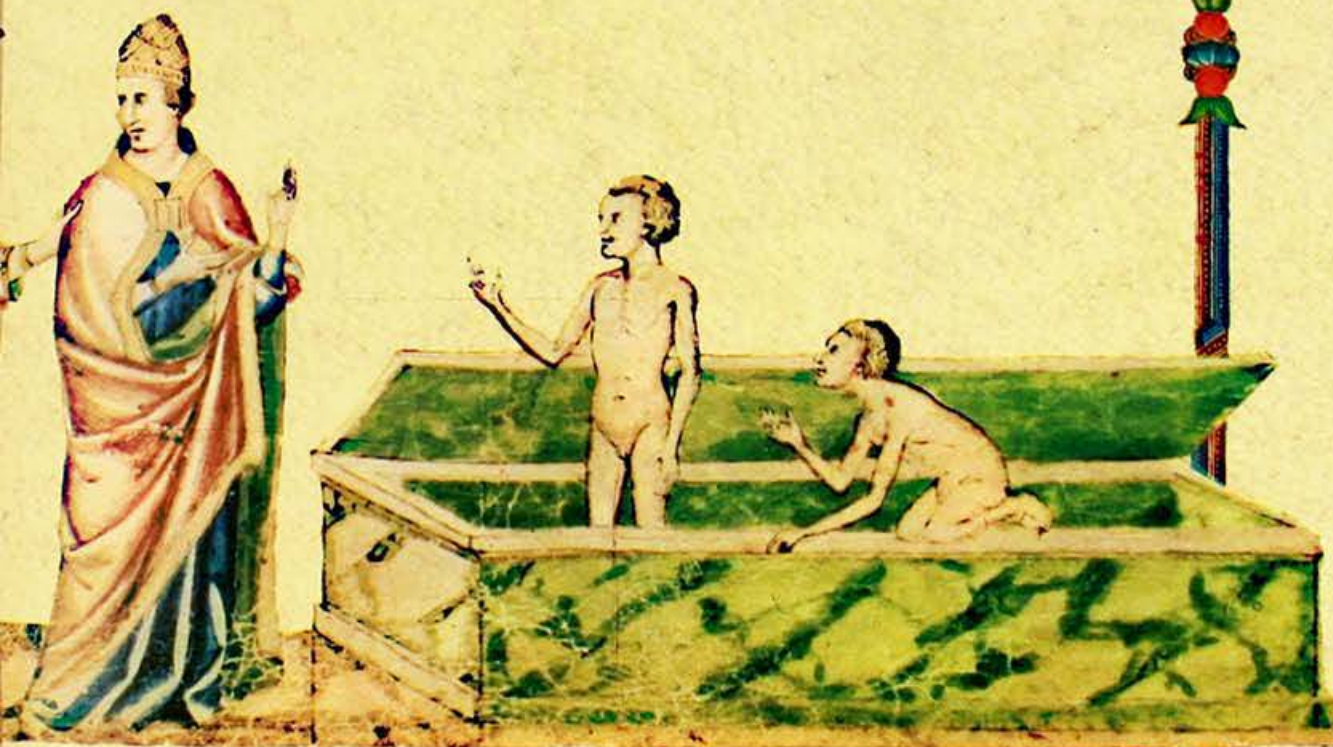
**La Commedia, Inferno. Min. attribuita a Giotto o alla sua scuola - secolo XIV - (Chantilly, Museo Condé - Ms. 597 - f. 88 v)**

19. E io: « Mia buona guida, io non ti tengo celato il mio animo se non per parlare poco, e tu stesso mi hai indotto (*disposto*) a ciò non soltanto ora (*non pur mo*) ».

22. « O Toscano che ancora in vita percorri la città infuocata parlando in modo così decoroso, abbi la compiacenza di fermarti (*restare*) qui.

25. Il tuo modo di parlare rivela (*fa manifesto*) che sei nato in quella nobile terra alla quale forse arrecai troppo danno (*fui troppo molesto*). »

Il dannato che rivolge queste parole a Dante è Manente, detto Farinata, degli Uberti. Nato a Firenze all'inizio del secolo XIII, fu dal 1239 capo del partito ghibellino e come tale ebbe un ruolo di primo piano nel determinare la cacciata dei Guelfi dalla città nel 1248. Tornati questi nel 1251, dovette, a sua volta, allontanarsi da Firenze insieme ai suoi seguaci. Trovò rifugio a Siena, dove preparò la controffensiva contro il partito avverso. I Guelfi fiorentini subirono nel 1260 una sanguinosa disfatta a Montaperti ad opera dei fuorusciti ghibellini e dei Senesi comandati appunto da Farinata. Rientrato in patria, vi morì nel 1264. Dopo la sua morte, e in seguito alla definitiva disfatta del partito ghibellino in Italia, gli Uberti furono messi al bando da Firenze e le loro case rase al suolo. Dopo la sua morte Farinata fu processato per eresia. Nel Farinata dantesco i romantici videro soprattutto l'eroe tutto d'un pezzo, il prodotto di un'epoca ancora barbarica, quasi un « superuomo » del medioevo. In realtà il suo carattere è assai più sfumato, contraddittorio e umano; proprio in questa umanità è la sua grandezza. Bene osserva il Romani, a proposito di queste prime parole rivolte a Dante: "Nel violento impulso di affetto verso la sua patria, e nel subitaneo crescere e innalzarsi dell'immagine di lei, Farinata intravede, forse per la prima volta, di non averla in vita amata abbastanza, anzi di averle indegnamente recato offesa; e, in quell'impeto d'amore, l'anima s'apre alla sincerità, e confessa nobilmente la sua colpa".

**Inferno X, 28-30**
**La Commedia, Inferno. Min. attribuita a Giotto o alla sua scuola - secolo XIV - (Chantilly, Museo Condé - Ms. 597 - f. 89 r)**

25 La tua loquela ti fa manifesto
di quella nobil patria natio
alla qual forse fui troppo molesto».

28 Subitamente questo suono uscìo
d'una dell'arche; però m'accostai,
temendo, un poco più al duca mio.

31 Ed el mi disse: «Volgiti: che fai?
Vedi là Farinata che s'è dritto:
dalla cintola in su tutto 'l vedrai».

28. Questa voce (*suono*) si levò all'improvviso da uno dei sepolcri; perciò mi avvicinai, intimorito, un po' più a Virgilio.

31. Ed egli mi disse: « Voltati, che cosa fai? Ecco là Farinata che si è levato (*s'è dritto*): lo vedrai interamente dalla cintola in su ».

*Dalla cintola in su tutto 'l vedrai*: il De Sanctis interpretava questo verso in senso morale, come un equivalente di: lo vedrai "in tutta la sua grandezza". Il Barbi ha voluto invalidare questa esegesi, mostrando come espressioni del tipo "dalla cintola in su" e "dalla cintola in giù", accompagnate a volte anche dalla specificazione "tutto", fossero comuni ai tempi di Dante, per designare "la parte superiore o inferiore del corpo". Ma uno dei pregi più rilevanti dell'arte del Poeta sta appunto nel saper conferire un significato nuovo, più ricco e profondo, ad espressioni che in nulla sembrano scostarsi dal parlare comune.

34 Io avea già il mio viso nel suo fitto;
ed el s'ergea col petto e con la fronte
com'avesse l'inferno in gran dispitto.

37 E l'animose man del duca e pronte
mi pinser tra le sepulture a lui,
dicendo: «Le parole tue sien conte».

40 Com' io al piè della sua tomba fui,
guardommi un poco, e poi, quasi sdegnoso,
mi dimandò: «Chi fuor li maggior tui?»

43 Io ch'era d'ubidir disideroso,
non lil celai, ma tutto lil'apersi;
ond'ei levò le ciglia un poco in soso,

46 poi disse: «Fieramente furo avversi
a me e a' miei primi e a mia parte,
sì che per due fiate li dispersi».

49 «S'ei fur cacciati, ei tornar d'ogni parte»
rispuosi lui « l'una e l'altra fiata;
ma i vostri non appreser ben quell'arte».

52 Allor surse alla vista scoperchiata
un'ombra lungo questa infino al mento:
credo che s'era in ginocchie levata.

34. Io avevo già fissato il mio sguardo (*viso*) nel suo: ed egli stava eretto (*s'ergea*) con il petto e con la fronte quasi avesse l'inferno in grande disprezzo (*dispitto*).

---

La rappresentazione di Farinata che si erge solitario e immobile in mezzo alla pianura del dolore, ha ispirato le più suggestive pagine del saggio del De Sanctis; questi peraltro non si è soffermato abbastanza su quanto di complesso e di tormentato c'è nella figura di questo eroe, vincitore in terra, ma definitivamente perdente agli occhi di Chi lo ha giudicato per l'eternità. Scrive il De Sanctis, a proposito dell'"ergersi" di Farinata, che questo verbo "è sublime non per il suo significato diretto, ma come segno ed espressione di una grandezza tanto maggiore quanto meno misurabile dell'ergersi, dell'innalzarsi dell'anima di Farinata sopra tutto l'inferno..."

37. E le mani incoraggianti (*animose*) e sollecite di Virgilio mi sospinsero fra le tombe verso quel dannato, con questa esortazione: « Le tue parole siano misurate (*conte*) »

40. Non appena fui ai piedi della sua tomba, mi osservò; quindi, quasi sprezzante, mi chiese: « Chi furono i tuoi antenati (*li maggior tui*)? »

---

C'è un grande divario fra il tono appassionato, affabile e nobilmente ornato della preghiera che Farinata ha poc'anzi rivolto a Dante e il tono brusco e imperioso con cui gli pone la domanda circa i suoi antenati. Ma, come ha giustamente notato il Sansone, "li Farinata parlava a quell'ignoto concittadino, a colui che gli rimenava alla memoria la sua terra, nell'inferno, lì dov'è una distanza immensa ed implacabile da ogni cosa terrena. Qui si rivolge a un solo determinato Fiorentino, e sta guardingo come se preavvertisse il nemico".

43. Io, che desideravo obbedire, non glieli nascosi, ma tutti glieli indicai (*apersi*); per cui egli sollevò un poco le ciglia.

46. e poi disse: « Furono acerrimi nemici miei, dei miei avi (*primi*), del mio partito (*parte*), tanto che per due volte (*fiate*) li debellai ».

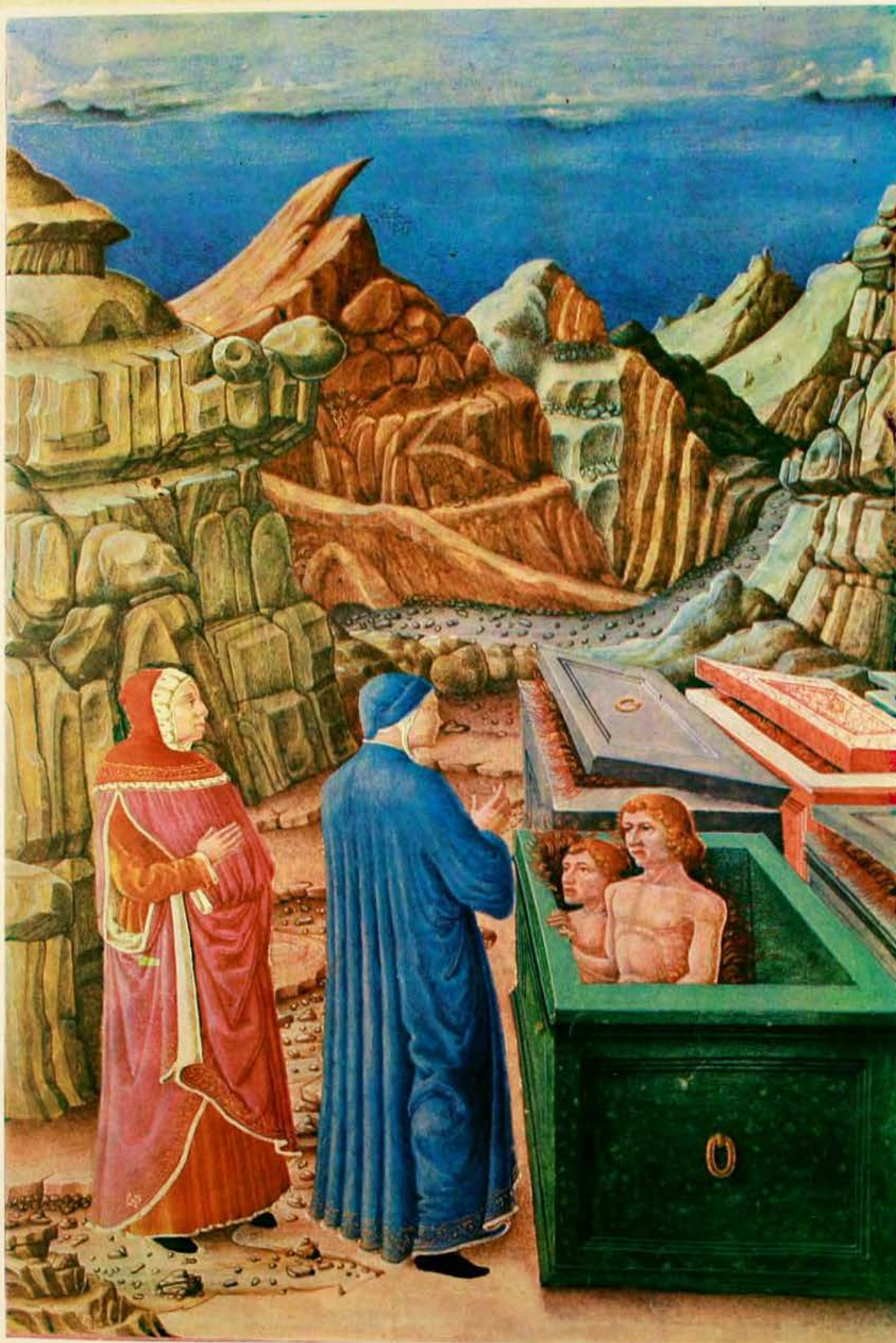
---

Farinata bandì due volte da Firenze i Guelfi (nel 1248 e nel 1260), ma *dispersi* suggerisce l'idea di una sconfitta in battaglia (il che, se può essere vero per la cacciata dei Guelfi nel 1260, in seguito allo scontro di Montaperti, non lo è certo per quella del 1248). Scrive il Romani, sempre in merito al tono che assume questo termine guerresco nelle parole del Ghibellino: "Farinata non dice: In conseguenza della loro immicizia li combattei; ma semplicemente *li dispersi*: per lui il combattere i suoi nemici e il disperderli sono una cosa sola: egli non conosce battaglia senza vittoria".

49. «Se furono mandati in esilio (*s'ei fur cacciati*), tornarono da ogni luogo » gli risposi « sia la prima che la seconda volta; ma i vostri non impararono bene l'arte del ritornare. »

---

Dante rettifica l'espressione con cui Farinata ha accennato alla messa al bando degli Alighieri: essi non furono *dispersi*, ma soltanto *cacciati*, mandati in esilio. Poi, da vero uomo di parte che si trova a dover difendere l'onore politico della propria famiglia l'integrità delle tradizioni domestiche, "gli ritorna quel plurale [*due fiate*] distinto in due singolari [*l'una e l'altra fiata*]; due colpi, l'uno appresso all'altro; e niente pareggia il sarcasmo dell'ultimo verso [*ma i vostri non appreser ben quell'arte*]" (De Sanctis).

52. A questo punto si levò dall'apertura (*vista*) scoperchiata un'ombra accanto

Inferno X, 52-54

La Commedia,
Inferno.
Min. ferrarese -
a. 1474-1482.
(Roma, Biblioteca
Vaticana - Ms. Urb.
Lat. 365 - f. 25 r)

(*lungo*) a quella di Farinata, visibile dal mento in su: penso si fosse alzata sulle ginocchia.

---

L'ombra che interrompe, nel punto della sua più alta tensione, il dialogo tra Farinata e Dante è quella di Cavalcante dei Cavalcanti, padre del poeta Guido, suo migliore amico, cui Dante dedicò la sua opera giovanile *Vita Nova*. Cavalcante ebbe in vita fama di miscredente: in particolare, non avrebbe creduto all'immortalità dell'anima. Guelfo, dette il suo consenso al fidanzamento del figlio Guido con Beatrice, figlia di Farinata, allorché nel 1267 le due opposte fazioni tentarono una riconciliazione. La figura di Cavalcante è l'antitesi di quella di Farinata. La grandezza del capo ghibellino deriva infatti dalla forza con cui egli riesce a dominare il dolore per la definitiva sconfitta dei suoi, la pena segreta del suo fallimento umano (identificando patria e partito, ha creduto di agire per il bene della patria, mentre non ha fatto altro che opporsi ad essa in nome di una fazione) e tale forza si riflette nel suo atteggiamento statuario. Cavalcante, di fronte a questa statua, è un'ombra, e delle ombre ha la fuggevole inconsistenza. Come ha notato l'Aglianò, la sua figura "sembra dominata dal dubbio sin dal suo primo apparire. Una condizione d'incertezza è nella sua positura fisica, nello sguardo che egli rivolge intorno, nella domanda che pone a Dante".

55. Guardò intorno a me, come se avesse desiderio (*talento*) di vedere se con me c'era qualcun altro; e dopo che ebbe finito di dubitare (*sospecciar*),

58. tra le lagrime disse: «Se il tuo alto ingegno ti consente di attraversare la buia prigione infernale, dov'è mio figlio? perché non è con te?»

---

L'ateo Cavalcante crede bastino, per visitare il regno dei morti, le sole forze umane (*altezza d'ingegno*); ignora la dimensione della Grazia. Perché

**Nota dominante del canto è l'amore del Poeta per la sua città. Il "Biadaiolo" ci tramanda, vivo nel nitido sviluppo delle sue architetture, il fascino dell'antico volto di Firenze.**

suo figlio Guido, anch'egli, come l'amico Dante, cultore di studi filosofici, non è con lui in questo viaggio? Guido Cavalcanti, più giovane di qualche anno di Dante, fu col Poeta il più cospicuo rappresentante della scuola poetica del « Dolce Stil Novo ». Come studioso della filosofia, si interessò soprattutto al pensiero dell'arabo Averroè. Guelfo bianco, fu esiliato dai Priori, tra i quali era anche Dante, nel giugno del 1300, a Sarzana. Morì due mesi dopo.

61. E io: « Non giungo qui per mio merito (*da me stesso*): Virgilio, che là mi aspetta, attraverso questo luogo (*per qui*) mi conduce, se riuscirò a seguirlo (*forse*), fino a colei (Beatrice, simbolo della fede) che (*cui*) il vostro Guido ebbe in dispregio ».

---

*Forse cui Guido vostro ebbe a disdegno*: è uno degli endecasillabi più controversi dell'intero poema. L'opinione oggi prevalente è che in esso Dante contrapponga, al proprio interesse per la teologia (simboleggiata nella *Commedia* da Beatrice), il disprezzo manifestato per questi studi dall'eretico (e forse ateo) Guido, seguace in ciò del padre. Ecco dunque la ragione per la quale il figlio di Cavalcante non ha potuto intraprendere anche lui il viaggio nel regno dei morti: questo viaggio non è opera di una volontà e di una intelligenza umane: esso è stato voluto in cielo: chi lo compie ha la fede.

64. Le sue parole e la qualità del supplizio mi avevano già palesato (*letto*) il nome di questo peccatore; perciò la mia risposta fu tanto esauriente.

67. Alzatosi di scatto in piedi (*drizzato*) gridò: « Come hai detto? egli ebbe? non vive più? la dolce luce non colpisce più i suoi occhi? »

70. Quando s'avvide di un certo indugio (*dimora*) che io facevo prima di rispondergli (*dinanzi alla risposta*), cadde nuovamente all'indietro (*supin*) e non si mostrò (*parve*) più fuori.

---

**"Specchio umano" di Domenico Lenzi. Min. fiorentina del "Maestro del Biadaiolo" - (Firenze, Biblioteca Laurenziana - Ms. Tempi 3 - f. 70 r)**

Inferno X, 73-75

La Commedia, Inferno. Min. fiorentina tardo-gotica. Inizio del secolo XV - (Milano, Biblioteca Trivulziana - Ms. 2263 - f. 31 v)

È bastato un verbo riferito al passato piuttosto che al presente (ebbe invece di «ha») perché il padre angosciato subito pensasse alla morte del suo Guido. Le tre domande che rivolge a Dante per ottenere una risposta al suo dubbio non trovano risposta immediata. Non occorre altro perché Cavalcante, sopraffatto dal dolore, cada come fulminato nella tomba. Egli ha creduto che il silenzio di Dante significasse: "Tuo figlio non è più tra i vivi" mentre il Poeta in realtà, come spiegherà poi a Farinata, era tutto preso da un altro pensiero: "Se Cavalcante ignora che Guido è ancora in vita, vuol dire che questi dannati non conoscono il presente, pur conoscendo l'avvenire. Come può la profezia di Ciacco accordarsi con questa cecità di Cavalcante nei riguardi degli eventi contemporanei?"

73. Ma il magnanimo Farinata, a richiesta del quale (*a cui posta*) mi ero fermato, non cambiò espressione, nè mosse il collo, né chinò il suo fianco (*costa*):

76. e proseguendo il discorso di prima (*sé continuando al primo detto*), disse: « Se hanno male imparato l'arte del ritornare, ciò mi procura un dolore più

55 Dintorno mi guardò, come talento
avesse di veder s'altri era meco;
e poi che il sospecciar fu tutto spento,

58 piangendo disse: «Se per questo cieco
carcere vai per altezza d'ingegno,
mio figlio ov' è? perché non è ei teco?»

61 E io a lui: «Da me stesso non vegno:
colui ch'attende là, per qui mi mena
forse cui Guido vostro ebbe a disdegno».

64 Le sue parole e 'l modo della pena
m'avean di costui già letto il nome;
però fu la risposta così piena.

67 Di subito drizzato gridò: «Come
dicesti? elli ebbe? non viv'elli ancora?
non fiere li occhi suoi il dolce lume?

70 Quando s'accorse d'alcuna dimora
ch' io facea dinanzi alla risposta,
supin ricadde e più non parve fora.

73 Ma quell'altro magnanimo a cui posta
restato m'era, non mutò aspetto,
né mosse collo, né piegò sua costa:

76 e sé continuando al primo detto.
«S'elli han quell'arte» disse «male appresa,
ciò mi tormenta più che questo letto.

grande di quanto non faccia la tomba in cui sto a giacere (*letto*).

---

Farinata rimane insensibile allo strazio di Cavalcante "perché - come osserva il De Sanctis - egli non vede e non ode, perché le parole di Cavalcante giungono al suo orecchio senza andare sino all'anima, perché la sua anima è tutta un pensiero unico, rimastole infisso come uno strale, l'*arte... male appresa*, e tutto quello che viene fuori di sé, è come non avvenuto per lei". Ma nell'intermezzo, in cui è racchiuso tutto il dramma umanissimo di questo morto che, soggetto ai supplizi infernali, ad altro non pensa che alla sorte del figlio rimasto sulla terra, l'atteggiamento di Farinata si è approfondito, si è fatto più intimo e raccolto: abbiamo lasciato l'uomo di parte per ritrovare solo l'uomo. Un nuovo dolore si è aggiunto a quelle pene infernali che egli ostentava poco fa di tenere in nessun conto: il dolore per l'*arte... male appresa*. Il superbo Farinata non ha riguardo adesso di confessare la sua sofferenza "con un verso fatto sublime dalla terribile antitesi di due strazi ugualmente sconfinati: *ciò mi tormenta più che questo letto*" (Parodi).

"Dante" di Andrea del Castagno.
(Firenze, Cenacolo di Sant'Apollonia)

79 Ma non cinquanta volte fia raccesa
la faccia della donna che qui regge,
che tu saprai quanto quell'arte pesa.

82 E se tu mai nel dolce mondo regge,
dimmi: perché quel popolo è sì empio
incontr'a' miei in ciascuna sua legge?»

85 Ond'io a lui: «Lo strazio e 'l grande scempio
che fece l'Arbia colorata in rosso,
tali orazion fa far nel nostro tempio».

88 Poi ch'ebbe sospirato e 'l capo scosso,
«A ciò non fu' io sol» disse, «né certo
sanza cagion con li altri sarei mosso.

91 Ma fu' io solo, là dove sofferto
fu per ciascun di tòrre via Fiorenza,
colui che la difesi a viso aperto».

94 «Deh, se riposi mai vostra semenza»
prega' io lui, «solvetemi quel nodo
che qui ha inviluppata mia sentenza.

97 El par che voi veggiate, se ben odo,
dinanzi quel che 'l tempo seco adduce,
e nel presente tenete altro modo».

100 «Noi veggiam, come quei c'ha mala luce,
le cose» disse «che ne son lontano;
cotanto ancor ne splende il sommo duce.

79. Ma il volto della donna che qui governa (*regge*) non si riaccenderà nemmeno cinquanta volte, che tu stesso apprenderai quanto sia dura l'arte di ritornare in patria (*quanto quell'arte pesa*).

L'esilio che qui Farinata predice a Dante, è menzionato indirettamente, nello stile oscuro delle profezie. Richiamandosi alla mitologia, il Poeta chiama la luna signora dell'inferno: essa infatti veniva spesso identificata dagli antichi con Proserpina, moglie di Plutone, re dell'Ade. Il senso delle parole di Farinata è questo: non trascorreranno nemmeno cinquanta mesi lunari da ora fino al momento in cui dovrai rassegnarti alla tua condizione di esule (dall'aprile 1300, anno in cui avviene l'immaginario viaggio, al giugno 1304, quando Dante si staccò dai Bianchi, insieme ai quali aveva fino allora tentato di rientrare in Firenze). Ancora il Parodi analizza con grande finezza, in rapporto alla profezia contenuta in questa terzina, il progressivo umanizzarsi della figura di Farinata: "mentre nell'annunziare a Dante la sua prossima sventura dovrebbe provare una soddisfazione o quasi un sollievo, è co-

"Farinata degli Uberti" di Andrea del Castagno. (Firenze, Cenacolo di Sant'Apollonia)

stretto a riconoscere che il dolore purtroppo non risparmia nessuno, onde il colloquio viene ad assumere un tono sempre più pacato".

82. E voglia il cielo che (*se*) tu possa ritornare nel mondo dei vivi (*dolce mondo*), dimmi (per questo augurio che ti faccio): perché il popolo fiorentino è così spietato (*empio*) in ogni sua legge contro quelli della mia famiglia? »

85. Gli risposi: « La crudelissima strage (*lo strazio e 'l grande scempio*) che tinse del colore del sangue il fiume Arbia, fa prendere tali decisioni (*orazion*) nelle nostre assemblee (*nel nostro tempio*) ».

---

L'Arbia è il fiume che scorre presso Montaperti. In uno scritto dell'epoca è detto che nel giorno della battaglia "tutte le strade, e poggi e ogni rigo d'acqua pareva un grosso fiume di sangue".
*Tali orazion fa far nel nostro tempio*: non è da credere che nelle chiese di Firenze, come hanno sostenuto alcuni, si tenessero suppliche di deprecazione contro i discendenti di Farinata. Tutta l'espressione ha un senso traslato, che tuttavia "aggiunge qualcosa al nudo senso letterale, trasfigurandolo: dà la rappresentazione concreta dell'avversione generale diffusa nel popolo contro gli Uberti" (Malagoli).

88. Dopo aver sospirato e scosso la testa, disse: « Non fui io solo a provocare questa strage (*a ciò*) né certamente senza un motivo mi sarei mosso insieme agli altri esuli.

91. Ma fui io solo, là dove fu da tutti tollerato (*sofferto*) che Firenze venisse rasa al suolo, colui che la difesi apertamente ».

---

Come tutti i dannati, anche Farinata, inappellabilmente giudicato agli occhi di Dio, cerca di addurre ragioni umane per giustificare il proprio operato di fronte a Dante (*a ciò non fu' io sol... né certo sanza cagion...*). Ma tutte queste giustificazioni passano in seconda linea di fronte a quello che, costituisce il maggior titolo di Farinata alla riconoscenza dei posteri: l'aver perorato senza infingimenti la causa della sua città allorché, nel convegno di Empoli, subito dopo la vittoria di Montaperti, tutti i Ghibellini toscani ne decretarono la distruzione. Fu proprio per l'opposizione di Farinata che questo spietato provvedimento fu alla fine respinto. Anche uno storico guelfo come Giovanni Villani ha parole di elogio per l'atteggiamento preso in quell'occasione da Farinata, che non esita a paragonare al "buon antico Cammillo di Roma".

94. « Deh, possa così aver pace un giorno la vostra discendenza (*semenza*) » lo pregai, « scioglietemi (in nome di questo augurio) quel dubbio (*nodo*) che in questo cerchio ha confuso le mie idee (*che qui ha inviluppata mia sentenza*).

97. Sembra (*el par*) che voi prevediate (*veggiate... dinanzi*), se intendo bene, quello che il tempo porta con sé (il futuro), ma per il presente vi trovate in una condizione diversa. »

100. « Noi vediamo » disse « come colui che ha la vista difettosa (*mala luce*), le cose che da noi sono lontane; di tanto ancora ci illumina Dio (*il sommo duce*).

103. Quando esse si avvicinano o sono presenti, la nostra mente non ci è di nessun aiuto; e se qualcun altro non ci porta notizie, non sappiamo nulla del vostro stato sulla terra (*vostro stato umano*).

---

Quale differenza tra il Farinata che pareva avere *l'inferno in gran dispitto* e il Farinata che adesso, consapevole della sua condizione di dannato, parla con tanta reverenza di Dio! Questa ultima parte del canto è stata generalmente giudicata impoetica dai critici, ma a torto: l'umiltà di Farinata di fronte al *sommo duce* è il punto d'approdo necessario di quel processo di interiore approfondimento, di meditazione sul dolore, che, lungi dal diminuirne la figura, la completa, dando un significato etico e religioso alla monumentalità un po' schematica della sua presentazione iniziale. Anche il superbo Farinata testimonia la grandezza di

103 Quando s'appressano o son, tutto è vano
nostro intelletto; e s'altri non ci apporta,
nulla sapem di vostro stato umano.

106 Però comprender puoi che tutta morta
fia nostra conoscenza da quel punto
che del futuro fia chiusa la porta».

109 Allor, come di mia colpa compunto,
dissi: «Or direte dunque a quel caduto
che 'l suo nato è co' vivi ancor congiunto;

112 e s' i' fui, dianzi, alla risposta muto,
fate i saper che 'l feci che pensava
già nell'error che m'avete soluto».

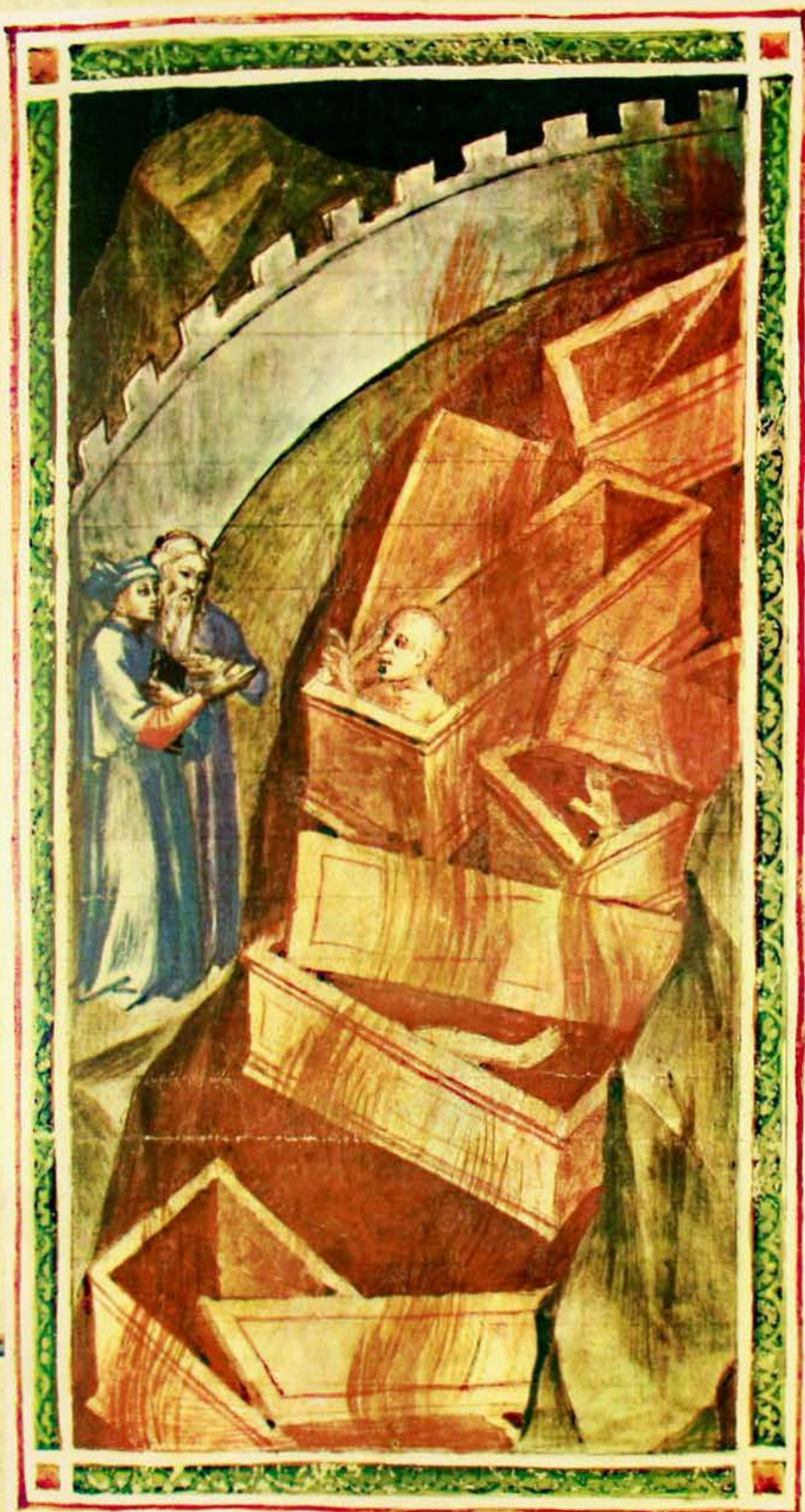
115 E già il maestro mio mi richiamava;
per ch' i' pregai lo spirto più avaccio
che mi dicesse chi con lu' istava.

118 Dissemi: «Qui con più di mille giaccio:
qua dentro è 'l secondo Federico,
e 'l Cardinale; e delli altri mi taccio».

**Inferno X, 106-108**

**La Commedia, Inferno. Min. del sec. XIV-XV. (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Vat. Lat. 4776 - f. 33 v)**

**Inferno X, 118-120**

**La Commedia, Inferno. Min. del secolo XIV-XV. (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Vat. Lat. 4776 - f. 36 r)**

Dio. Il Poeta, che lo ha innalzato su un piedistallo di gloria, lo ha portato a riconoscere la vanità della sua come di tutte le glorie umane, ove non siano illuminate dai valori che trascendono l'umano nostro metro di giudizio.

106. Puoi pertanto capire come la nostra conoscenza sarà del tutto offuscata (*morta*) dal momento in cui (dopo il Giudizio Universale) la porta del futuro si chiuderà. »

---

Un sottile contrappasso è adombrato nella pena morale che si aggiunge ai tormenti che straziano gli epicurei nelle loro arche infuocate: essi, che in vita non hanno prestato fede che alle cose visibili, presenti davanti ai loro occhi, ora non possono percepire che il futuro, gli eventi che infallibilmente si preparano nella prescienza di Dio.

109. Allora, come punto dal rimorso per una colpa da me compiuta, parlai: « Direte dunque all'ombra che è ricaduta (nel suo sepolcro) che suo figlio (*nato*) è ancora unito ai vivi;

112. e riferitegli (*fate i saper*) che, se poc'anzi tacqui invece di rispondergli, lo feci perché già stavo pensando al dubbio (*error*) che mi avete chiarito ».

115. Ormai Virgilio mi stava richiamando; perciò, con maggior sollecitudine (*più avaccio*), pregai Farinata che mi facesse i nomi dei suoi compagni di pena.

118. Mi disse: « In questa parte del cerchio giaccio con moltissimi altri (con *più di mille*): qui dentro ci sono Federico II e il Cardinale; taccio dei rimanenti ».

---

Su Federico II di Svevia, vissuto e morto in fama di eretico (anche Dante, che pur mostra di stimarlo, avalla nel *Convivio* questa opinione), uno storico dell'epoca scrisse che era epicureo e che poneva ogni sforzo nel cercare di dimostrare, servendosi di passi della Sa-

Inferno X, 130-132
La Commedia, Paradiso.
Min. di un seguace
di Nicolò da Bologna -
secolo XIV -
(Perugia, Biblioteca Augusta -
Ms. B. 25 - f. 113 r)

cra Scrittura, che l'anima è mortale. Il Cardinale è il vescovo ghibellino di Bologna, Ottaviano degli Ubaldini, morto nel 1273. Gli antichi commentatori sottolineano concordi la sua miscredenza. A proposito dell'anima sosteneva - riferisce il Lana - che, seppure esiste, egli l'aveva perduta per essersi fatto ghibellino.

121. Poi si nascose (nel sepolcro); ed io mi diressi verso Virgilio, riandando col pensiero a quella profezia che mi sembrava ostile.

124. Egli s'incamminò; e poi, mentre procedevamo, mi chiese: « Perché sei così turbato? » E io risposi alla sua domanda.

127. « La tua memoria serbi ciò che di ostile ti è stato predetto », mi ingiunse Virgilio. « Ed ora fa attenzione a queste parole (*attendi qui*) » ed alzò l'indice:

130. « quando ti troverai in presenza della soave luce che si sprigiona da colei (Beatrice) che vede tutte le cose, apprenderai da lei il corso della tua vita. »

133. Poi si diresse verso sinistra: ci allontanammo dal muro e procedemmo verso la parte centrale del cerchio (*lo mezzo*) seguendo un sentiero che termina (*fiede*) in un baratro (*valle*),

136. che faceva giungere fin lassù il suo puzzo nauseabondo (*che 'nfin là su facea spiacer suo lezzo*).

121 Indi s'ascose; ed io inver l'antico
poeta volsi i passi, ripensando
a quel parlar che mi parea nemico.

124 Elli si mosse; e poi, così andando,
mi disse: «Perché se' tu sì smarrito?»
E io li sodisfeci al suo dimando.

127 «La mente tua conservi quel ch'udito
hai contra te» mi comandò quel saggio.
«E ora attendi qui» e drizzò 'l dito:

130 «quando sarai dinanzi al dolce raggio
di quella il cui bell'occhio tutto vede,
da lei saprai di tua vita il viaggio».

133 Appresso volse a man sinistra il piede:
lasciammo il muro e gimmo inver lo mezzo
per un sentier ch'a una valle fiede

136 che 'nfin là su facea spiacer suo lezzo.

# Inferno, Canto XI

*Sul margine interno del sesto cerchio, al riparo della tomba infuocata di un seguace dell'eresia monofisita (Anastasio II), i due viandanti sono costretti, a causa dell'orribile odore che si sprigiona dal baratro aperto ai loro piedi, ad una sosta forzata. Virgilio ne approfitta per spiegare al suo discepolo l'ordinamento dei tre cerchi infernali che deve ancora visitare. Nel settimo cerchio sono puniti i peccatori per violenza contro il prossimo, contro se stessi e contro Dio, nell'ottavo e nel nono quelli che si sono serviti della frode propriamente detta (contro chi non si fida) e del tradimento (frode contro chi si fida) per raggiungere i loro fini. Poiché Dante desidera sapere il motivo per cui i dannati dei primi cinque cerchi sono fuori delle mura di Dite, Virgilio gli ricorda la partizione aristotelica del male in tre categorie (incontinenza, malizia e matta bestialità): nell'alto inferno si trovano appunto gli incontinenti, coloro cioè che non seppero serbare la misura in azioni di per sé non riprovevoli, mentre all'interno della città di Dite si trovano coloro il cui peccato ha avuto per fine la deliberata violazione di una legge. Dante si dichiara soddisfatto della spiegazione del maestro, ma lo prega di chiarirgli perché il peccato d'usura offende, ancor prima che il prossimo, Dio e l'ordine da Dio imposto alle cose del mondo. Virgilio gli richiama alla memoria il passo della* Fisica *di Aristotile, ove il lavoro umano è definito una imitazione della natura e quello della* Genesi, *in cui Dio impone all'uomo di lavorare. Poi lo esorta a riprendere il cammino verso il dirupo per il quale si scende dal sesto al settimo cerchio.*

## INTRODUZIONE CRITICA

L'interesse di questo canto è prevalentemente dottrinale: infatti, attraverso le parole di Virgilio, Dante ci descrive l'ordinamento dell'inferno e chiarisce alcuni punti ad esso relativi, come quello della differenza fra peccati d'incontinenza e peccati di malizia o quello riguardante l'essenza dell'usura, alla luce del pensiero di Aristotile e della Bibbia. È singolare - ma il contrasto insito nella situazione non rivive in una prospettiva fantastica; rimane un contrasto che potremmo definire soltanto strutturale - che la spiegazione dei criteri della giustizia divina abbia luogo, ad opera di un pagano, Virgilio, al riparo dell'avello destinato a punire l'eresia di un pontefice. Questa singolarità ha una sua motivazione profonda, per quanto si tratti, appunto, di una motivazione inerente più al mondo degli interessi filosofici di Dante che a quello dei suoi affetti. Il tema del peccato di papa Anastasio, vigoroso nella sua sommarietà, è appena accennato.

Come già nel canto terzo la porta dell'inferno, anche qui un oggetto inanimato parla in prima persona. L'inversione sintattica - *Anastasio papa guardo* - col verbo spostato, in posizione di energico rilievo, alla fine dell'endecasillabo, colora di grottesco la vicenda di questo pastore della cristianità che - stando alla leggenda accolta dal Poeta - si rifiutò di credere nella natura divina, oltre che umana, del Redentore.

Più profondi accenti avrà la polemica contro i vicari corrotti di Cristo in altri canti del Poema e ad esempio, nell'ambito della prima cantica, nella bolgia dei simoniaci o in quella dei consiglieri fraudolenti. Ma l'interesse del canto, e del suo esordio in particolare (la contrapposizione della ragione naturale, esclusa dalla Grazia: Virgilio, a chi dalla Grazia si è deliberatamente allontanato: Anastasio), sta nel fatto che la spiegazione, affidata al poeta latino, dell'ordine morale e topografico dell'inferno si fonda quasi esclusivamente su argomenti razionali, accessibili quindi anche a chi sia ignaro della Rivelazione. La divina giustizia - questo è il convincimento del Poeta - punisce servendosi di un metro che è quello della ragione naturale; la sola ragione basta quindi, se non ad indicarci la via della salvezza (il peccato originale è per essa mistero insondabile), a non farci cadere in quelle colpe che hanno la loro origine nell'umano discernimento e che sono punite nei cerchi infernali successivi al limbo. Se è vero che il pensiero più maturo di Dante rappresenta un superamento della posizione enunciata nel *Convivio* (esaltazione della ragione come suprema facoltà umana; riduzione del sapere al sapere razionale, alla filosofia), per esso la ragione naturale predispone alla Grazia, la parola di Aristotile spiana il cammino al messaggio dei Vangeli. Nulla è infatti più errato che voler introdurre, con mentalità antistorica, una qualsiasi scissione, nell'universo della *Commedia*, fra l'umano e il divino, poiché er Dante, ove non si allontani volontariamente dal fine per il quale è stato creato, l'uomo non può che confermare il senso dell'operato di Dio, così come Dio è il garante assoluto della validità dei significati che l'uomo ritrova nel mondo.

Dal punto di vista formale, i chiarimenti che in questo canto Virgilio ci impartisce sulla struttura fisica e morale dell'inferno esprimono il fermo possesso che il discente ha della sua materia: la divisione per argomenti si rispecchia perfettamente nella scansione isocrona e riposata delle terzine. La sua esposizione tuttavia, benché didatticamente insuperabile, ci lascia inappagati. Raggelato in formule e definizioni, il miracolo della razionalità divina che rivive in quella di noi tutti non riesce nemmeno a proporsi. Qui la verità non rampolla dal contrasto di opposte ragioni, come avverrà in alcune delle più ardue, ma anche più accese e vibranti pagine della terza cantica, ma si configura come un bene inerte, oggetto di mnemonico apprendimento, sotto le specie della « nozione » e della « classificazione ». Mancano il dramma del pensiero nel suo farsi, l'ansia del sapere che si conosce limitato e si tende nel presagio di un sapere più alto, tipici della didascalica del *Paradiso* e che questa didascalica traducono in stati d'animo: umana speranza e incertezza, affanno per coloro che si sviano dietro false immagini di bene, contemplante beatitudine interiore. Il Momigliano ha parlato, per questo canto, di "poesia che aleggia nell'aula d'un maestro della Scolastica", ma, in questa caratterizzazione, peraltro felice, il termine « poesia » è senz'altro di troppo.

Dove invece la poesia si riscatta, è negli ultimi quattro versi del canto. Al termine del discorso di Virgilio c'è come un senso di stanchezza per tanto scolasticismo, di insofferenza (messa in luce, tra l'altro, dall'incalzare delle causali: *ché i Pesci... e 'l Carro... e 'l balzo*) per tanto indugio nelle parole: il mistero del creato riaffiora, e con esso la vita, nell'immagine delle silenti geometrie notturne che lassù, nel mondo dei vivi, parlano all'uomo. Ma, per il Poeta, questo mistero è già fede, miracolo, conoscenza. Il linguaggio del firmamento è lo stesso linguaggio degli uomini: il lento ascendere della costellazione si contrae in un significato a tutti accessibile, diventa il « guizzare » dei Pesci, mentre una semplice somiglianza fonica (*Carro - Coro*) porta sul piano del sacro - dove nessun etimo appare convenzionale e i nessi fra parole sono rivelatori di una parentela fra le cose - il rapporto che si istituisce tra un'altra costellazione e un vento. La creazione è, per il credente, a noi prossima, penetrabile alle nostre domande, rivelatrice della nostra somiglianza con Dio. Un poeta può scoprire allora in essa rispondenze più intime con la nostra soggettività di quelle dedotte da una scienza opaca alle voci del dolore e al proiettarsi dell'uomo, nel tempo, verso il suo termine eterno.

Inferno XI, 4-9
La Commedia Inferno.
Min. lombarda - prima metà del secolo XV - (Imola, Biblioteca Comunale - Ms. 32 - f. 10 v)

# Canto XI

1 In su l'estremità d'un'alta ripa
che facevan gran pietre rotte in cerchio
venimmo sopra più crudele stipa;

4 e quivi per l'orribile soperchio
del puzzo che 'l profondo abisso gitta,
ci raccostammo, in dietro, ad un coperchio

7 d'un grand'avello, ov' io vidi una scritta
che dicea: «Anastasio papa guardo,
lo qual trasse Fotin della via dritta».

10 «Lo nostro scender conviene esser tardo,
sì che s'ausi un poco in prima il senso
al tristo fiato; e poi no i fia riguardo».

1. Sull'orlo di un alto pendio (*ripa*), formato da grandi macigni spaccati disposti circolarmente, giungemmo al di sopra di una folla (*stipa*) sottoposta a più dolorosi tormenti (*più crudele*);

4. e qui per lo spaventoso insopportabile (*soperchio*: eccesso) fetore che esala il basso inferno (*'l profondo abisso*), cercammo riparo dietro il coperchio

7. di una grande tomba, sul quale vidi la seguente iscrizione: «Custodisco papa Anastasio, che Fotino allontanò (*trasse*) dalla giusta strada».

Secondo una tradizione diffusa nel Medioevo, Anastasio II, pontefice dal 496 al 498, sarebbe incorso nell'ira di Dio per aver aderito all'eresia monofisita (secondo la quale la persona del Cristo aveva accolto in sé una sola natura, quella umana) in seguito ai suggerimenti di Fotino, diacono di Tessalonica.

10. «Occorre che la nostra discesa sia ritardata, in modo che prima il nostro olfatto si abitui un poco alla pestifera esalazione (*tristo fiato*); dopo non dovremo più prendere, riguardo ad essa, alcuna precauzione (*e poi no i fia riguardo*).»

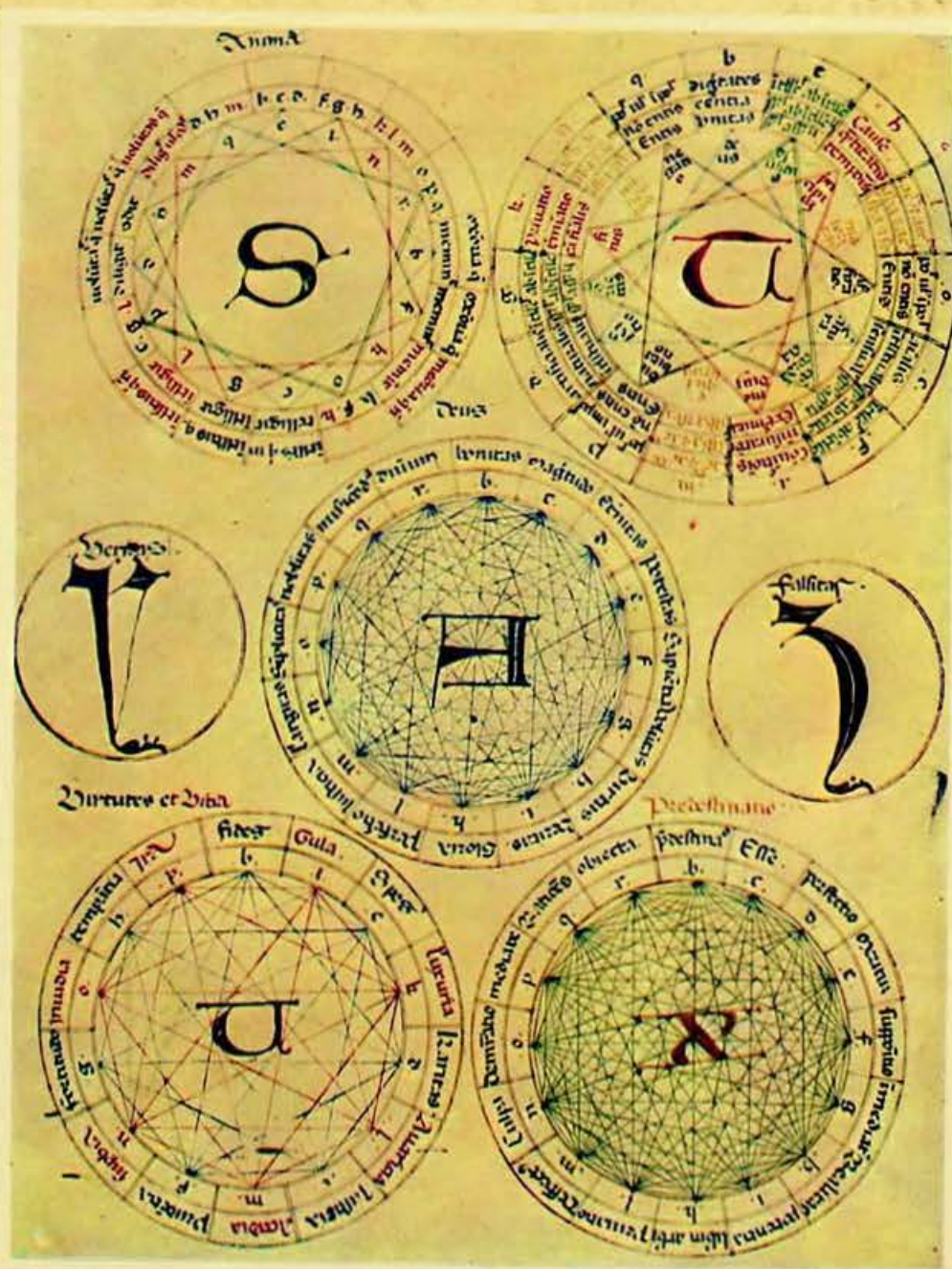
13 Così 'l maestro: e io «Alcun compenso»
dissi lui «trova, che 'l tempo non passi
perduto». Ed elli: «Vedi ch'a ciò penso».

16 «Figliuol mio, dentro da cotesti sassi»
cominciò poi a dir «son tre cerchietti
di grado in grado, come que' che lassi.

19 Tutti son pien di spirti maladetti;
ma perché poi ti basti pur la vista,
intendi come e perché son costretti.

22 D'ogni malizia, ch'odio in cielo acquista,
ingiuria è 'l fine, ed ogni fin cotale
o con forza o con frode altrui contrista.

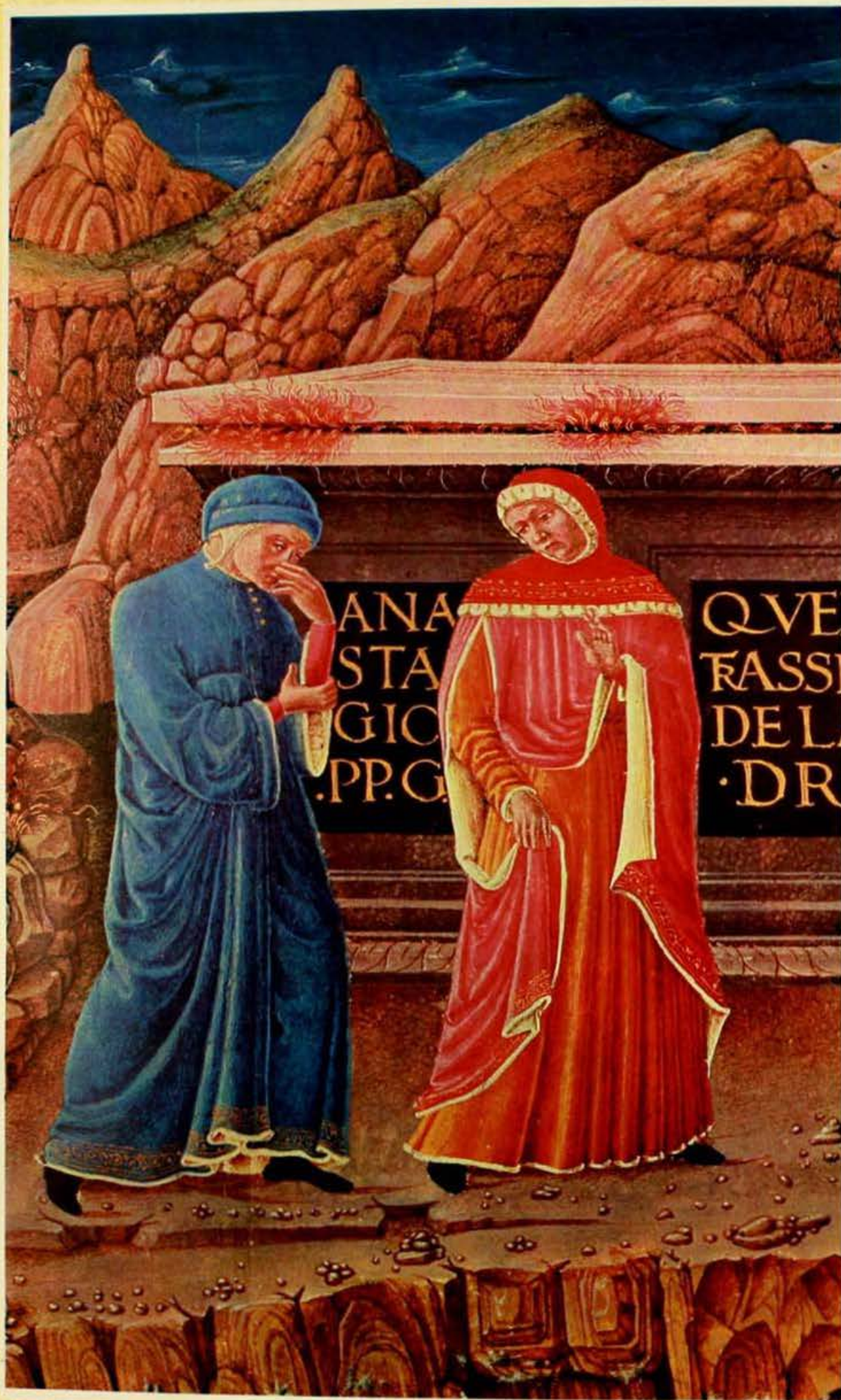
25 Ma perché frode è dell'uom proprio male,
più spiace a Dio; e però stan di sutto
li frodolenti e più dolor li assale.

28 De' violenti il primo cerchio è tutto;
ma perché si fa forza a tre persone,
in tre gironi è distinto e costrutto.

In un trattato di fisica, logica e morale, la rappresentazione sotto forma geometrica dei principii costitutivi, dei vizi e delle virtù dell'animo umano.

"Ars demonstrativa". Min. del sec. XIII - (Bergamo, Biblioteca Civica - Ms. Δ 7.5 - f. 5 v)

13. Così parlò Virgilio: e io gli dissi: «Trova un compenso (alla nostra sosta), in modo che il tempo non scorra inutilmente». E Virgilio: «È proprio ciò a cui sto pensando».

La richiesta che qui Dante rivolge al maestro non si ispira al concetto che occorre in un modo qualsiasi riempire il tempo per sfuggire alla noia, ma alla profonda concezione morale secondo la quale siamo responsabili di fronte alla nostra coscienza del tempo da noi speso male o nell'ozio. Il tempo è prezioso per colui che concepisce la vita anzitutto come dovere: *perder tempo a chi più sa più spiace* dirà Virgilio al discepolo durante l'ascesa del purgatorio (canto III, verso 78).

16. «Figliolo, all'interno di questa riva pietrosa» prese poi a dire «si trovano tre cerchi piccoli (rispetto ai precedenti), digradanti (*di grado in grado*) come quelli dai quali sei uscito (*che lassi*: che lasci).

19. Sono tutti pieni di anime dannate: ma perché poi ti sia sufficiente soltanto vederle (senza più bisogno di spiegazioni), odi in che modo e per quale motivo si trovano in essi stipate (*costretti*).

22. Lo scopo di ogni cattiva azione (*malizia*), che suscita ira in cielo, è la violazione di un diritto (*ingiuria*), ed ogni scopo di questo genere (ogni ingiuria) offende qualcuno o con la violenza o con la frode.

---

Tre sono le fonti principali da cui Dante attinge i criteri che presiedono alla struttura morale e topografica del basso inferno: Aristotile, il diritto romano e il pensiero scolastico nella formulazione di San Tommaso. Qui in particolare i termini *malizia* e *ingiuria* sono usati in un'accezione specificamente giuridica: la « malizia » è quella disposizione al male, il cui fine, deliberatamente voluto e perseguito, è l'infrazione (*iniuria*: violazione di un diritto) di una legge fissata da Dio. La ingiuria può essere perseguita e per mezzo della violenza e per mezzo della frode: questa distinzione, fondamentale nel diritto romano, si trova enunciata nel *De Officiis* di Cicerone.

25. Ma poiché la frode è malvagità propria dell'uomo, essa spiace maggiormente a Dio; perciò i fraudolenti stanno in basso (*di sutto*) e sono sottoposti a tormenti maggiori (*più dolor li assale*).

---

La violenza è comune sia agli uomini che agli animali; non così la frode, il raggiro, l'inganno premeditato, che si fondano sulla ragione e designano colpe specificamente umane. L'uomo si addentra tanto più nel male quanto più consapevolmente e freddamente lo compie. Già Aristotile aveva indicato, nella consapevole partecipazione del raziocinio all'atto moralmente negativo, il criterio per distinguere le colpe in base alla loro gravità.

28. Il primo dei tre cerchi è interamente occupato dai violenti; ma poiché si compie violenza contro tre specie di persone, esso è stato costruito e suddiviso in tre zone concentriche (*gironi*).

**Dante e Virgilio davanti alla tomba di papa Anastasio.**

---

**La Commedia, Inferno. Min. ferrarese - a. 1474-1482. (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Urb. Lat. 365 - f. 28 r)**

31. Si può (*pòne*) usar violenza contro Dio, se stessi, il prossimo, e precisamente tanto contro loro personalmente quanto contro le cose che loro appartengono, come ti sarà spiegato attraverso un ragionamento più chiaro (*aperta ragione*).

La gravità dell'azione violenta cresce in misura proporzionale all'amore che il peccatore avrebbe dovuto avere per la persona da lui offesa. L'amore per il prossimo è naturalmente meno forte di quello per se stessi; perciò suicidi e scialacquatori si trovano in un girone più basso - il secondo - di coloro che hanno attentato all'integrità fisica e alle ricchezze altrui. Ma i più gravi peccati di violenza sono quelli compiuti contro Dio: infatti l'amore che la creatura deve al suo Creatore è più grande di quello che deve a se stessa o agli altri. Nel terzo girone, il più basso, è quindi punita la violenza che offende Dio nella sua persona (bestemmiatori).

34. Al prossimo si possono infliggere morte violenta (*per forza*) e dolorose ferite, e ai suoi beni distruzioni (*ruine*), incendi ed estorsioni (*tollette*) dannose:

37. perciò il primo girone punisce, divisi in gruppi (*per diverse schiere*), tutti quanti gli omicidi e chiunque colpevolmente ferisce (*mal fiere*), i saccheggiatori e i ladroni.

40. Si può usar violenza contro se stessi (*puote omo avere in sé man violenta*) e contro i propri averi: e perciò è giusto che nel secondo girone si penta inutilmente (*sanza* pro)

43. chiunque priva se stesso della vita (*del vostro mondo*), dilapida al gioco (*biscazza*) e sperpera (*fonde*) le sue ricchezze (*sua facultade*), e (quindi) piange là dove avrebbe dovuto essere lieto.

Dell'ultimo verso di questa terzina si danno due interpretazioni, a seconda del senso che si attribuisce alla determinazione locale *là*: per alcuni, gli scialacquatori piangerebbero in terra dopo aver dato fondo a tutte le loro sostanze; per altri, invece - e questa sembra l'esegesi più aderente allo spirito del passo - il pianto di questi violenti sarebbe la conseguenza della loro dannazione che li ha privati nell'al di là della felicità eterna.

46. Si può usare violenza contro Dio, rinnegandolo in cuore e apertamente bestemmiandolo, e recando oltraggio alla sua bontà nella natura;

**Inferno XI, 34-41**
**"Weltchronik"**
**di Rudolf von Ems.**
**Min. probabilmente francese - sec. XIV -**

**(Stoccarda, Biblioteca Regionale - Bibl. fol. 5 - f. 163 r; f. 192 r; f. 101 r)**

49. perciò il girone più piccolo segna del suo marchio (*suggella del segno* suo) sia Sodoma sia Cahors, sia colui che parla disprezzando Dio nel suo animo (il bestemmiatore).

I sodomiti (violenti contro natura) e gli usurai (violenti contro l'arte, in-

31 A Dio, a sè, al prossimo si pòne
far forza, dico in loro ed in lor cose,
come udirai con aperta ragione.

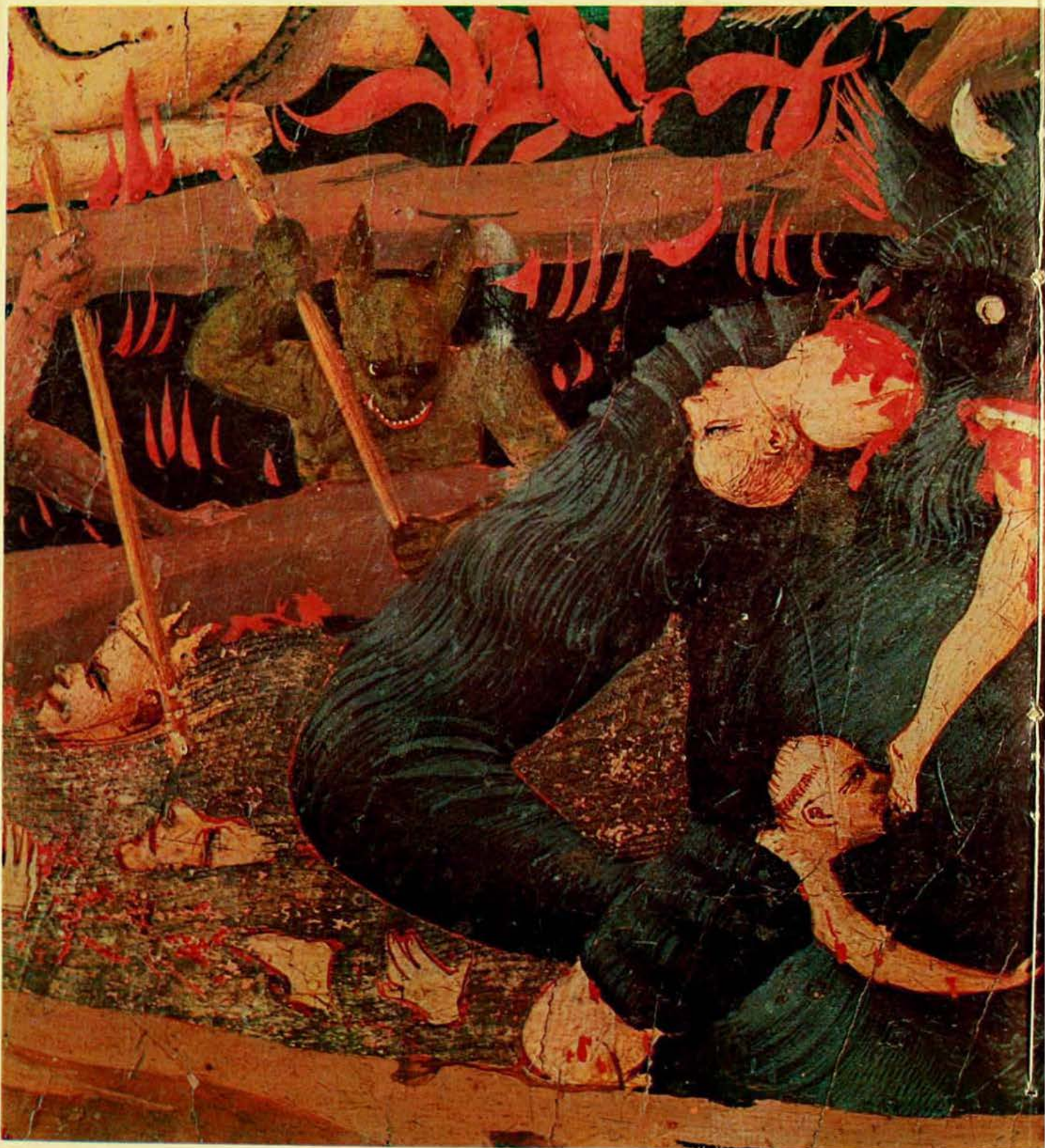
34 Morte per forza e ferute dogliose
nel prossimo si danno, e nel suo avere
ruine, incendi e tollette dannose;

37 onde omicide e ciascun che mal fiere,
guastatori e predon, tutti tormenta
lo giron primo per diverse schiere.

40 Puote omo avere in sé man violenta
e ne' suoi beni; e però nel secondo
giron convien che sanza pro si penta

43 qualunque priva sé del vostro mondo,
biscazza e fonde la sua facultade,
e piange là dov'esser de' giocondo.

46 Puossi far forza nella deitade,
col cuor negando e bestemmiando quella,
e spregiando ['n] natura sua bontade;

tesa, in senso lato, come lavoro, operosità) sono designati indirettamente in questa terzina attraverso i nomi delle due città che, nell'antichità e nel Medioevo, dovettero la loro celebrità a quei vizi. Nella *Genesi* (XIX, 24-25) è narrata la distruzione di Sodoma ad opera del fuoco celeste: i suoi abitanti si erano macchiati infatti del peccato contro natura. La città francese di Cahors godeva fama, ai tempi di Dante, di essere un covo di usurai.

Significativa in proposito è la seguente frase del Boccaccio: "Come l'uomo dice di alcuno - egli è Caorsino - così s'intende ch'egli sia usuraio".

**Inferno XI, 64-66**

**"Giudizio Universale" del Beato Angelico (c. 1387-1455) - (particolare). (Firenze, Museo San Marco)**

52. La frode, che offende ogni coscienza, può essere usata tanto contro colui che si fida quanto contro colui che non ha (*imborsa*) fiducia (*fidanza*).

55. Questo secondo tipo (*questo modo di retro*) di frode sembra distruggere soltanto il vincolo (*vinco*) d'amore creato (tra gli uomini) dalla natura; perciò nel secondo cerchio (della città di Dite, ottavo di tutto l'inferno) sono raccolti (*s'annida*)

58. i peccati di ipocrisia, adulazione (*lu-*

49 e però lo minor giron suggella
del segno suo e Soddoma e Caorsa
e chi, spregiando Dio col cor, favella.

52 La frode, ond'ogni coscienza è morsa,
può l'omo usare in colui che 'n lui fida
ed in quel che fidanza non imborsa.

55 Questo modo di retro par ch'uccida
pur lo vinco d'amor che fa natura;
onde nel cerchio secondo s'annida

58 ipocrisia, lusinghe e chi affattura,
falsità, ladroneccio e simonia,
ruffian, baratti, e simile lordura.

61 Per l'altro modo quell'amor s'oblia
che fa natura, e quel ch' è poi aggiunto,
di che la fede spezial si cria;

64 onde nel cerchio minore, ov' è 'l punto
dell'universo in su che Dite siede,
qualunque trade in etterno è consunto».

**L'anima che aiuta il corpo ad elevarsi, perché possa gustare i frutti della palma simboleggiante la redenzione e Lucifero che, al centro della terra, presiede ai tormenti dei dannati, sono temi iconografici cari alla tradizione mozarabica per rappresentare l'eterna vicenda del bene e del male.**

"Comentarios al Apocalipsis" di Beato de Liébana - Min. mozarabica - a. 975 - (Gerona, Tesoro della Cattedrale - f. 147 v)

*singhe*) e magia (*chi affattura*), falsificazione (*falsità*), latrocinio e simonia, seduzione (*ruffian*), baratteria e colpe ugualmente immonde.

61. L'altro tipo di frode fa dimenticare sia il vincolo dell'amore naturale (*quell'amor... che fa natura*), sia quello che ad esso si aggiunge in seguito, dal quale nasce (*si cria*: si crea) la fiducia (*fede*) specifica;

64. perciò nel cerchio più piccolo, dove si trova il punto dell'universo occupato da Lucifero (*Dite*), chiunque tradisce è dilaniato (*consunto*) da tormenti eterni. »

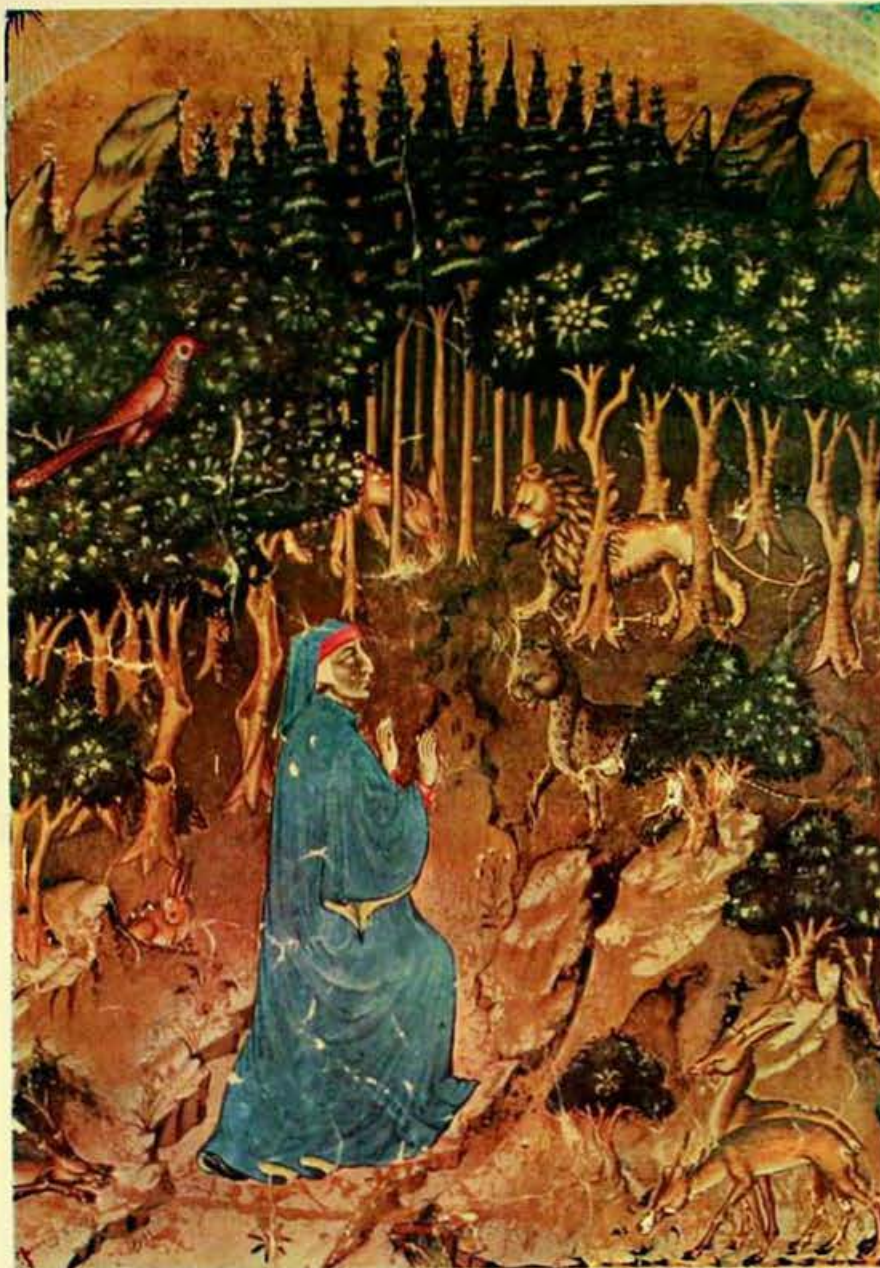
---

Anche la gravità della frode è in rapporto alla persona che essa colpisce. Meno grave appare quindi l'inganno esercitato contro chi non ha particolari motivi per fidarsi, più grave quello che si configura come tradimento. Il vincolo che dovrebbe legare tutti gli uomini tra loro è l'amore naturale, poiché, come Dante scrive nel *Convivio* (I, 1, 8), per natura "ciascun uomo a ciascuno uomo naturalmente è amico". Ma al vincolo comune dell'amore naturale si aggiungono vincoli più specifici (*fede spezial*), come la parentela, la patria, l'ospitalità, il beneficio ricevuto, l'amicizia. I fraudolenti contro chi non si fida infrangono il solo vincolo dell'amore naturale, quelli contro chi si fida (i traditori) distruggono anche i vincoli umani che ad esso si aggiungono e dovrebbero consolidarlo.
Nell'inferno di Dante i traditori, imprigionati nel ghiaccio dello stagno Cocito, occupano l'ultimo dei nove cerchi.

**"Comentarios al Apocalipsis" di Beato de Liébana. Min. mozarabica - a. 975 - (Gerona, Tesoro della Cattedrale - f. 17 v)**

**Inferno XI, 79-83**

"Le tre disposizion che 'l ciel non vole" secondo la critica moderna sarebbero state da Dante prefigurate nelle tre fiere della selva del peccato.

La Commedia, Inferno. Min. fiorentina - sec. XIV - (Firenze, Biblioteca Laurenziana - Ms. Conv. Soppr. 204 - f. 1 v)

67. Ed io: « Maestro, il tuo ragionamento si svolge con grande chiarezza, e descrive assai bene questo abisso e le genti in esso contenute.

70. Ma spiegami: quelli della palude melmosa, quelli travolti dal vento, e quelli che la pioggia percuote, e quegli altri che, incontrandosi, così aspramente si insultano,

73. perché non sono puniti dentro la città arroventata (*roggia*: rosseggiante), se Dio li ha in odio? e se non li ha, perché si trovano in tali condizioni (*a tal foggia*)? »

Tra i peccatori elencati da Virgilio non hanno trovato posto gli iracondi (*quei della palude pingue*), i lussuriosi (*che mena il vento*), i golosi (*che batte la pioggia*), gli avari e prodighi (*che s'incontran con sì aspre lingue*). Da ciò Dante, nella falsa opinione che tutti i peccati siano riconducibili alla malizia, è tratto ad argomentare: se essi sono peccatori, dovrebbero trovarsi dentro la cinta di mura che delimita il basso inferno; se invece non lo sono, perché sono in quel modo puniti?
Il Poeta, che vuole rappresentare tutta l'umanità, sembra prevedere i dubbi, le domande del lettore, anche se talvolta, come in questo caso, la sua preoccupazione di offrire una risposta conferisce un tono eccessivamente didascalico alla poesia.

76. E Virgilio: « Perché la tua mente esce (*delira*) tanto dal solco che è solita seguire? o in quale altra direzione è volto il tuo pensiero?

Il Boccaccio sottolinea che «delirare» significa "uscire dal solco": è l'affettuoso rimprovero della ragione a Dante, il quale sembra dimenticare in questo momento quei principi filosofici che Virgilio subito gli richiamerà alla memoria.

79. Non ti ricordi delle parole con le qua-

67 E io: «Maestro, assai chiara procede
la tua ragione, ed assai ben distingue
questo baratro e 'l popol ch'e' possiede.

70 Ma dimmi: quei della palude pingue,
che mena il vento, e che batte la pioggia,
e che s' incontran con sì aspre lingue,

73 perché non dentro dalla città roggia
sono ei puniti, se Dio li ha in ira?
e se non li ha, perché sono a tal foggia?»

76 Ed elli a me «Perché tanto delira»
disse «lo 'ngegno tuo da quel che sòle?
o ver la mente dove altrove mira?

Inferno XI, 79-83

Le tre fiere della "selva oscura" in un codice della Biblioteca Nazionale di Madrid.

La Commedia, Inferno. Min. della fine del sec. XIV - (Madrid, Biblioteca Nazionale - Vit. 23-2 - f. 1 v)

79 Non ti rimembra di quelle parole
con le quai la tua Etica pertratta
le tre disposizion che 'l ciel non vole,

82 incontinenza, malizia e la matta
bestialitade? e come incontinenza
men Dio offende e men biasimo accatta?

85 Se tu riguardi ben questa sentenza,
e rechiti alla mente chi son quelli
che su di fuor sostegnon penitenza,

88 tu vedrai ben perché da questi felli
sien dipartiti, e perché men crucciata
la divina vendetta li martelli».

li l'Etica, libro a te familiare (*tua*), tratta a fondo (*pertratta*) le tre inclinazioni (*disposizion*) che Dio disapprova,

82. l'incontinenza, la malizia e la sfrenata bestialità? e di come l'incontinenza offenda meno Dio e attiri su di sé una condanna minore (e *men biasimo accatta*)?

85. Se tu riesamini attentamente questa affermazione, e ricordi (*rechiti alla mente*) chi sono coloro che vengono puniti (*sostegnon penitenza*) nella parte alta dell'inferno, fuori della città di Dite (*su di fuor*),

Il pensiero di Aristotile era molto studiato nel Medioevo. Si riteneva che il grande filosofo greco avesse trovato le risposte più persuasive ed esaurienti a tutti i problemi che l'uomo può risolvere servendosi della sola ragione. Nell'*Etica Nicomachea* Aristotile classifica il male in base alla maggiore o minore partecipazione della volontà cosciente al suo compimento. Virgilio, richiamando alla memoria del discepolo il capitolo primo del libro VII, intende sottolineare la razionalità del criterio secondo cui sono distribuite le pene infernali. Dio ci giudica, infatti, tenendo conto di quel lume naturale che è in ciascuno di noi e che ci mette in grado di distinguere con chiarezza il bene dal male e di agire conseguentemente.

88. comprenderai perché si trovino separati da questi malvagi, e perché la giustizia di Dio li colpisca (*li martelli*) meno adirata ».

Virgilio ricorda al suo discepolo che nell'*Etica Nicomachea* di Aristotile gli atti peccaminosi non sono tutti riconducibili alla malizia: il filosofo greco aveva infatti considerato non una, ma tre disposizioni moralmente negative, l'incontinenza, la malizia e la bestialità. Ora, nei cerchi superiori dell'inferno sono puniti i peccati d'inconti-

nenza. Questa rappresenta una disposizione al male in quanto l'incontinente è portato a ricercare al di là del lecito cose che, di per se stesse, entro i limiti loro assegnati nell'economia della creazione, sono un bene. Il peccato d'incontinenza è quindi un peccato di dismisura. Per questo esso si distingue radicalmente da quello di malizia, deliberatamente volto al male, ed è punito al di fuori della città di Dite. Poiché in questa sono presenti solo i peccati dovuti a malizia (divisi a loro volta, come è stato chiarito da Virgilio nella prima parte del canto, in violenza e frode), i commentatori si sono chiesti in quale parte dell'inferno sia punita *la matta bestialitade*. Alcuni hanno voluto identificarla nella violenza del settimo cerchio, altri nell'eresia del sesto. Ma, come ha dimostrato il Nardi, l'*Etica* di Aristotile è menzionata da Virgilio a questo punto non tanto al fine di convalidare con l'autorità del *maestro di color che sanno* l'intero ordinamento dell'inferno, quanto per dimostrare soltanto che l'incontinenza non può essere accomunata alla malizia, essendo peccato assai meno grave.
Nella partizione dei peccati Dante ha fatto uso di due delle categorie stabilite da Aristotile, tralasciando la terza (la bestialità).

91. « O luce che come sole liberi la vista (dell'intelletto) da ogni offuscamento (*sani ogni vista turbata*), mi riempi di tanta gioia quando sciogli i miei dubbi (*solvi*), che il dubitare non mi è meno gradito del sapere.

---

Le parole di Dante, che a prima vista possono apparire improntate a una certa retorica, esprimono invece la gioia profonda dell'uomo che comprende, con il suo intelletto, la razionalità del creato e che ha la sicurezza che ogni altro dubbio potrà essere sciolto.

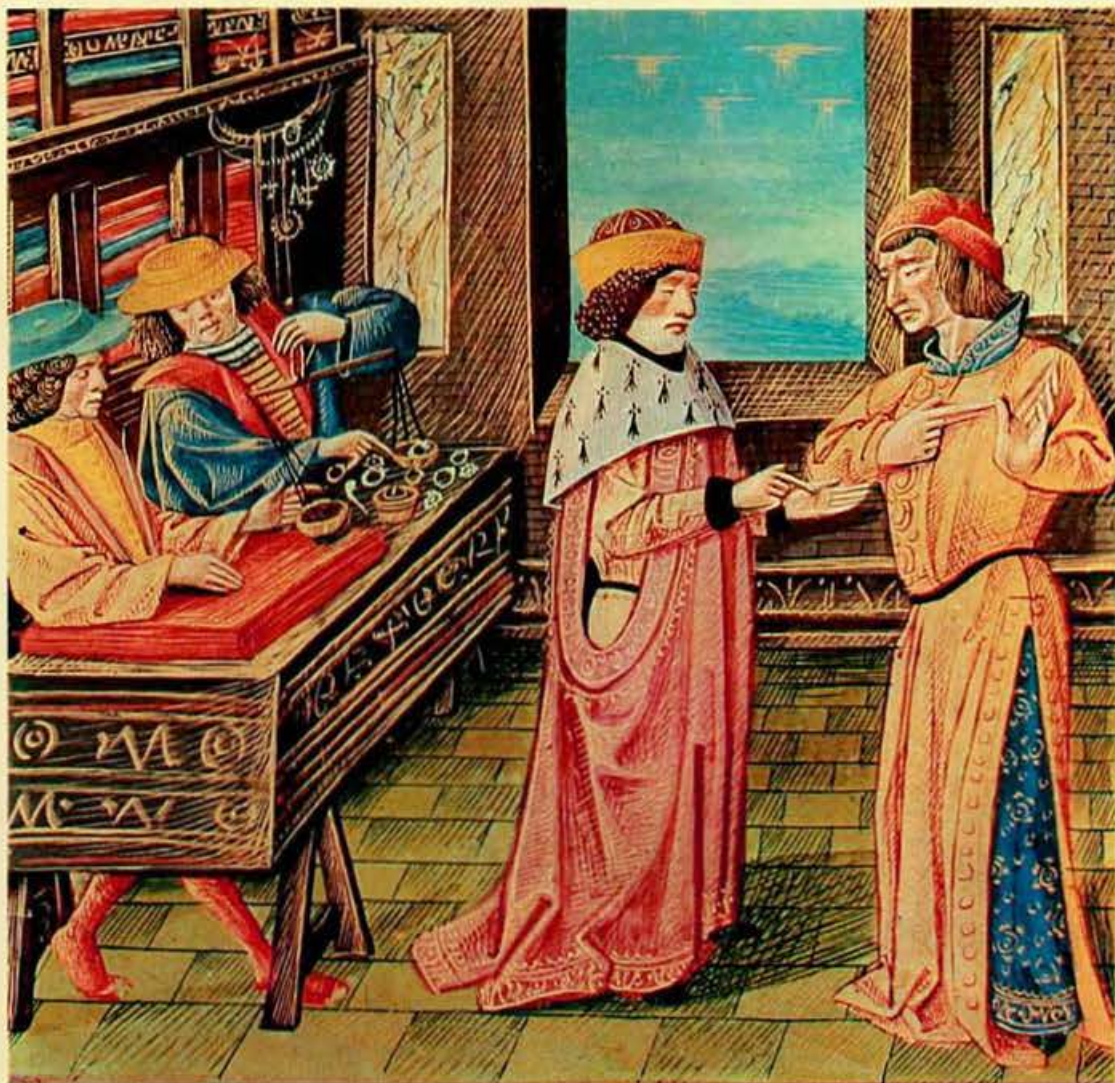
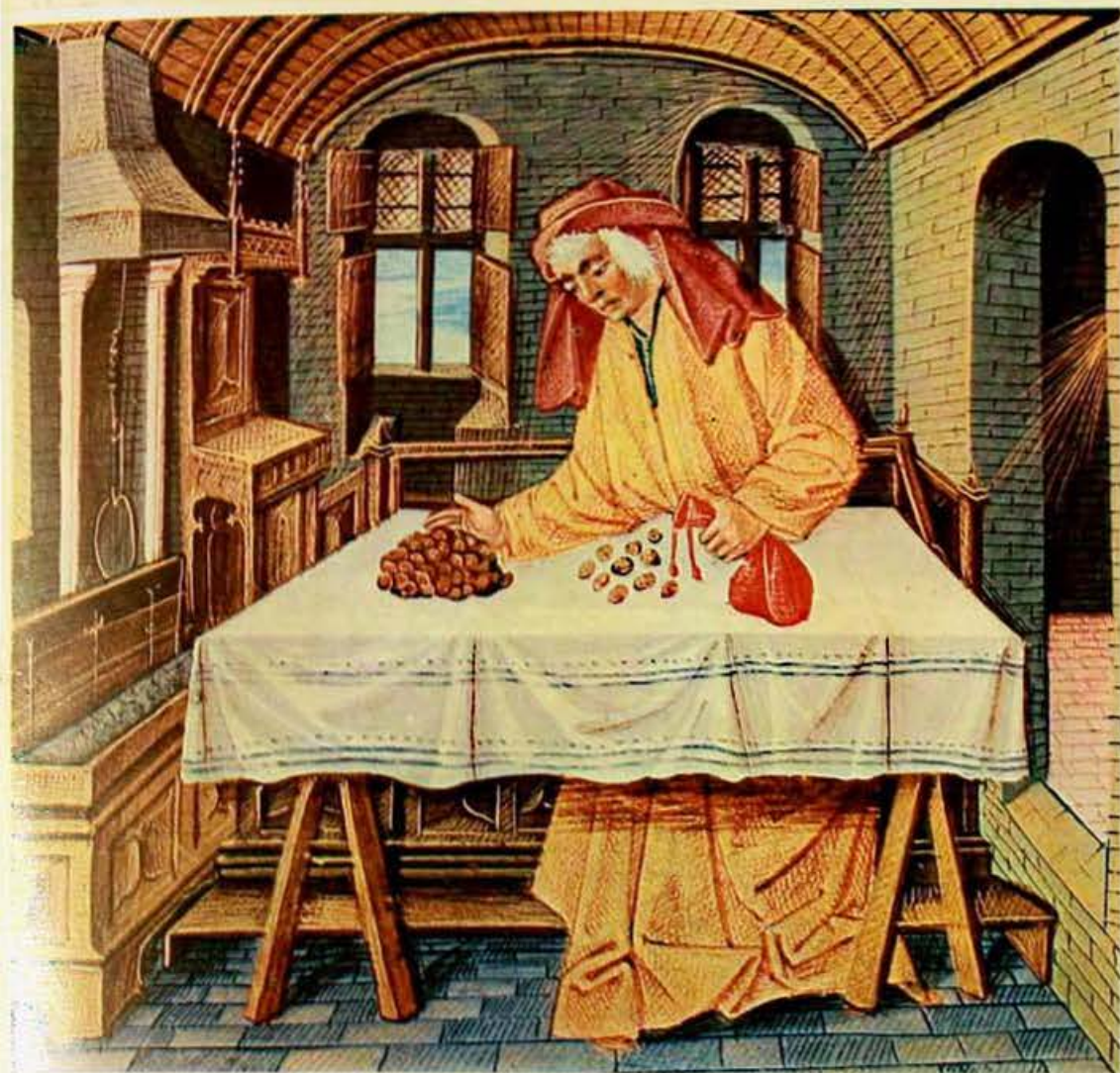
94. Torna (*ti rivolvi*) ancora un po' indietro » dissi, « nel punto in cui dici che l'usura oltraggia la bontà di Dio, e chiarisci questa difficoltà (*'l groppo solvi*: districa il nodo). »

97. « A colui che sa capirla (*a chi la 'ntende*) » disse « la filosofia dimostra,

91 «O sol che sani ogni vista turbata,
tu mi contenti sì quando tu solvi,
che, non men che saver, dubbiar m'aggrata.

94 Ancora un poco in dietro ti rivolvi»
diss' io, «là dove di' ch'usura offende
la divina bontade, e 'l groppo solvi».

97 «Filosofia» mi disse «a chi la 'ntende,
nota, non pur in una sola parte,
come natura lo suo corso prende

**Inferno XI, 94-96**
**Da "Le livre des bonnes moeurs": l'allegoria dell'usura.**
**Min. francese - sec. XV - (Chantilly, Museo Condé - Ms. 297 - f. 17 r)**

**Inferno XI, 94-96**
Da "Le livre des bonnes moeurs": l'allegoria dell'avarizia.
Min. francese - sec. XV - (Chantilly, Museo Condé - Ms. 297 - f. 42 r)

100 da divino intelletto e da sua arte;
e se tu ben la tua Fisica note,
tu troverai, non dopo molte carte,

103 che l'arte vostra quella, quanto pote,
segue, come 'l maestro fa il discente;
sì che vostr'arte a Dio quasi è nepote.

106 Da queste due, se tu ti rechi a mente
lo Genesì dal principio, convene
prender sua vita ed avanzar la gente;

e non in un solo punto, come la natura prende origine (*lo suo corso prende*)

100. dalla mente e dall'opera (*arte*) di Dio; e se tu leggi (*note*) attentamente la Fisica (di Aristotile), a te ben familiare, troverai, dopo non molte pagine,

103. che l'operato umano (*l'arte vostra*) imita (*segue*), per quanto può, la natura (*quella*), come l'alunno (*il discente*) imita (*fa*) il maestro; tanto che il vostro operare è quasi nipote di Dio.

Il pensiero medievale sosteneva, d'accordo in ciò con la speculazione degli antichi, che i prodotti del lavoro umano (*arte*) avevano il loro fondamento nei prodotti della mente divina, nelle opere cioè della creazione (*natura*). L'uomo doveva quindi tendere, al fine di conferire valore sempre più alto alle proprie opere, ad imitare la natura, concepita appunto come il veicolo del Verbo divino, il suo ricettacolo in terra. Essendo quindi l'arte una riproduzione della *natura*, ed essendo quest'ultima opera diretta di Dio, anche l'*arte*, l'umana operosità, ha in Dio la sua origine e la sua legittimazione; perciò se metaforicamente la *natura* può essere chiamata figlia di Dio, l'*arte* può apparirne come la *nepote*. Con questa spiegazione Virgilio intende chiarire al suo discepolo la sostanziale affinità che lega il peccato contro la natura a quello contro l'arte: entrambi infatti, attraverso la *natura* e l'*arte*, offendono, per analoghe ragioni, Dio.

106. Se tu richiami alla tua memoria (*ti rechi a mente*) l'inizio del libro della Genesi, vedrai che è dalla natura e dall'arte (*da queste due*) che gli uomini devono trarre i mezzi per vivere (*prender sua vita*) e migliorare le proprie condizioni (*avanzar*);

Inferno XI, 103-105

Da "Documenti d'Amore" di Francesco da Barberino: l'allegoria dell'industria.
Min. attribuita a Francesco da Barberino - sec. XIV -
(Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Barb. Lat. 4077 - f. 22 v)

109. e poiché l'usuraio segue un altro cammino, offende la natura in se stessa e nella sua imitatrice (*l'arte*: il lavor ), affidando ad altro la sua speranza.

112. Ma è tempo ormai che tu mi venga dietro, poiché ritengo che dobbiamo incamminarci (*gir*: andare); la costellazione dei Pesci (che precede di tre ore l'apparizione dell'alba), infatti, sale scintillando (*guizzan*) sopra l'orizzonte e quella dell'Orsa Maggiore (*Carro*) si trova esattamente nella direzione del vento Cauro (*Coro*: vento di nord-ovest),

115. e si discende (*si dismonta*) il dirupo (*balzo*) assai più in là. »

---

Alla fine di questo canto dottrinale la poesia torna ad affermarsi in una precisazione cronologica (in terra sta per spuntare il sole; un nuovo giorno comincerà tra poco; è tempo di riprendere il cammino) che fa balenare per un attimo, sulla desolazione dello scenario infernale, la solenne maestà del cielo stellato.

109 e perché l'usuriere altra via tene,
per sé natura e per la sua seguace
dispregia, poi ch' in altro pon la spene.

112 Ma seguimi oramai, che 'l gir mi piace;
ché i Pesci guizzan su per l'orizzonta,
e 'l Carro tutto sovra 'l Coro giace,

115 e 'l balzo via là oltra si dismonta».

# Inferno, Canto XII

*I due poeti scendono per un dirupo dal sesto al settimo cerchio. Qui trovano, a sbarrare il cammino, il frutto dell'innaturale connubio di Pasifae con un toro, il Minotauro. Nel vederli, accecato dall'ira, il mostro morde se stesso, poi, quando ode rievocati da Virgilio la propria uccisione ad opera di Teseo e il tradimento della sorella Arianna, saltella qua e là come toro colpito a morte. I due ne approfittano per scendere ai piedi della frana. Virgilio spiega a Dante come essa sia la conseguenza del terremoto che precedette la discesa di Cristo nel limbo, allorché l'intero universo sembrò per un attimo volersi nuovamente convertire nel caos originario. Il settimo cerchio è tutto occupato da un fiume di sangue bollente, in cui sono immersi i violenti contro il prossimo. A guardia dei dannati sono posti i centauri. Armati di arco e di frecce, come quando, in terra, solevano andare a caccia, hanno il compito di impedire alle ombre di emergere dal sangue più di quanto la loro pena comporti. Il centauro Nesso scambia i viandanti per due anime e chiede loro a quale pena siano destinati. Ma Virgilio vuole parlare soltanto con Chirone, il leggendario maestro di Achille; giunto in sua presenza, gli fornisce esaurienti spiegazioni sul loro viaggio nel regno delle ombre: « Sì, Dante è vivo e devo mostrargli l'inferno; l'itinerario che percorre è necessario alla salvezza della sua anima; dall'alto dei cieli un'anima beata scese per affidarmi l'incarico di guidarlo nel cammino; non siamo anime di peccatori ». Poi chiede a Chirone una guida che mostri loro il punto dove si può guadare il fossato, e il saggio centauro designa a questo incarico Nesso. A mano a mano che i tre avanzano lungo la riva, Nesso elenca i dannati che sono immersi nel sangue: dei tiranni sono visibili soltanto i capelli, degli omicidi l'intera testa, dei predoni la testa e il petto. Giunti al guado, i tre passano sulla riva opposta; poi Nesso, adempiuto il suo compito, torna indietro.*

## INTRODUZIONE CRITICA

In questo canto l'attenzione del Poeta non si ferma sullo spettacolo del castigo infernale (l'accenno al fiume di sangue non va oltre la menzione generica - *riviera del sangue, bollor vermiglio, bulicame* - alla quale fa eco il caricaturale *bolliti*) o sulla caratterizzazione di un dannato: protagonisti ne sono i centauri, custodi del primo girone del cerchio dei violenti. Ad essi si contrappone, sul piano simbolico, una figura anch'essa per metà umana e per metà ferina la quale, tuttavia, nella rielaborazione in senso etico e religioso dei miti antichi operata dal Poeta, ne rappresenta la più diretta antitesi: il Minotauro.

Posto inutilmente (giace inerte, all'improvviso la sua ira lo colpisce - *se stesso morse* - prima ancora che Virgilio gli parli) a guardia dell'ingresso al cerchio, il Minotauro appare animato da una vitalità innaturale, come in un presagio di morte. Le parole che Virgilio gli rivolge sono di scherno feroce: apparentemente intese a placarlo, mirano in realtà a fargli perdere ogni capacità di discernimento, sono il *colpo mortale* che la ragione infligge alla bestialità di null'altro armata che del proprio furore. Nell'immagine del toro saltellante il crepuscolo della coscienza è ritratto con attenzione divertita, senza alcun indugio nel descrittivo: come sempre in Dante, attraverso la notazione realistica si fa strada il giudizio morale. La figura del Minotauro è infatti, non meno di quella degli altri custodi infernali, anche un simbolo: rappresenta la matta bestialità, il progressivo ottenebrarsi della chiarezza razionale nel caos degli istinti. La brutale scena del macello si inquadra - trovando in essa il suo compimento ideale, la suprema definizione del suo significato - in una cornice mitologica. Fin dal suo primo apparire Dante riconosce, in quella massa pesantemente adagiata, l'*infamia di Creti*, quasi l'infamia per antonomasia. L'atteggiamento esteriore del mostro, la sua animalità torpida ma non rassegnata, ne denunciano, senza possibilità di equivoci, l'esatto collocamento nella gerarchia degli esseri e dei valori.

Così, anche in questa figura che esprime, come tante altre della *Commedia*, un'interpretazione cristiana dei miti del paganesimo, passato remotissimo e attualità della cosa vista, tradizione letteraria (Ovidio) ed esperienza diretta si compongono in un rapporto tanto più intimo e persuasivo, quanto più rispondente ad un intento di esemplificazione e di ammaestramento.

Mentre il Minotauro rappresenta il degradarsi dell'umano nell'animalità, i centauri simboleggiano il processo inverso, l'armonico dominio della volontà cosciente sulle passioni, il contemperamento della forza con la saggezza. Chirone è ricordato come il maestro di Achille (e nel verbo *nodrì*, come ha osservato il Mazzoni, sono affettuosamente riassunte le paterne sollecitudini di quell'insegnamento), Nesso prende il posto di Virgilio nell'illustrare a Dante la topografia fisica e morale del girone e, se all'inizio il poeta latino gli ricorda, in tono di rimprovero, le funeste conseguenze della sua impazienza, la presentazione che ne fa poi al discepolo appare elogiativa. Un verso come *che morì per la bella Deianira* potrebbe inserirsi senza stonare nell'enumerazione, fatta da Virgilio (*Inferno* V, 61-69), dei generosi che perdettero la vita per amore. Come nelle favole, le qualità della donna amata si compendiano in questo endecasillabo nel solo attributo *bella*. Basta questa sola qualità perché l'uomo, animo nobile, eroe, quasi gioisca di offrire attraverso il proprio sacrificio una prova che si adegui all'infinità del suo amore. Ma il centauro, a differenza dei morti per amore del quinto canto, seppe predisporre, morendo, lo strumento della propria vendetta (il clima dell'evocazione delle *donne antiche* e dei *cavalieri* prepara la tragedia; i centauri si inquadrano invece in una prestigiosa aura di leggenda). L'attenzione di Dante è rivolta soprattutto a Chirone, ritratto al centro di un gruppo scultoreo, in cui sembra quasi rivivere il ritmo luminoso e solenne dei rilievi di Olimpia.

Il grande centauro riflette, il suo sguardo si astrae da ogni oggetto circostante, il suo pensiero si ripiega su se stesso: *al petto si mira*. Quindi, prima di parlare, si pettina la grande barba, con la cocca di una freccia. Nei centauri non troviamo traccia di quell'automatismo feroce, di quella spaventosa cecità spirituale che contraddistinguono gli altri custodi infernali. Anche Caronte, la più umana di queste figure, appare demoniaco se paragonato ai saettatori del settimo cerchio. Questi, "più solenni che selvaggi, fanno pensare alla primitiva umanità eroica del Vico" (Momigliano), a quel mitico periodo agli albori della storia, in cui l'uomo, emergendo a poco a poco dalla barbarie, ma di questa conservando inalterata la schiettezza, seppe creare le prime forme del vivere civile. Il Minotauro è invece l'espressione di una fase anteriore, nella cronologia dei miti: quella in cui l'uomo, non ancora soggetto alle leggi, credeva di poter impunemente sfidare la volontà degli dei e l'ordine della natura.

Nell'ultima parte del canto, occupata da un elenco di tiranni e di predoni, la storia si sostituisce, come fonte d'insegnamento morale, alla leggenda. La figura del centauro Nesso è qui quella di un pedagogo diligente e impersonale. Ma le sue parole riflettono, in due punti almeno del suo discorso, un'intensa partecipazione. Là dove delineano, fortemente rilevate in campo rosso (il sangue da essi versato), le capigliature di Ezzelino da Romano e di Obizzo d'Este, non un cenno è fatto alle azioni nefande di questi tiranni. Solo un nero e un giallo s'imprimono nella nostra mente, accostati con quel gusto del colore pieno, compatto, prezioso, che si ritrova nella pittura romanica. Poi, dopo alcuni versi, alto sul fluire del Tamigi, isolato nella maestà della morte, il cuore di un innocente assassinato in una chiesa.

Inferno XII, 11-12

La Commedia, Inferno. Min. attribuita a Giotto o alla sua scuola - sec. XIV - (Chantilly, Museo Condé - Ms. 597 - f. 95 r)

# Canto XII

1 Era lo loco ov'a scender la riva
venimmo, alpestro e, per quel ch'iv'er'anco,
tal, ch'ogni vista ne sarebbe schiva.

4 Qual è quella ruina che nel fianco
di qua da Trento l'Adice percosse,
o per tremoto o per sostegno manco,

7 che da cima del monte, onde si mosse,
al piano è si la roccia discoscesa,
ch'alcuna via darebbe a chi su fosse;

10 cotal di quel burrato era la scesa;
e 'n su la punta della rotta lacca
l' infamia di Creti era distesa

1. Il luogo in cui giungemmo per scendere lungo il dirupo (*riva*) era scosceso (*alpestro*) e, per di più a causa di ciò che in esso si trovava (il Minotauro), tale, che ogni sguardo (*vista*) lo avrebbe evitato.

4. Quale è la frana (*ruina*) che a valle di (*di qua da*) Trento colpì in una delle sue rive (*nel fianco*) l'Adige, o a causa di un terremoto o per l'erosione del terreno sottostante (*per sostegno manco*),

7. in modo che il pendio (*roccia*) dalla vetta della montagna, dalla quale la frana si staccò, alla pianura è così inclinato, da offrire una via di discesa a chi si trovasse in alto,

---

Dante precisa le forme del paesaggio infernale mediante riferimenti a luoghi della terra. Questi riferimenti sono condotti a volte con uno scrupolo che può apparire scientifico, come qui, dove è indicato non solo il risultato di un fenomeno (la particolare configurazione del terreno: è *sì la roccia discoscesa*), ma il fenomeno stesso (la *ruina* che percosse l'Adige) e le sue più probabili cause (terremoto o erosione del terreno). Come giustamente osserva il Montanari, occorre vedere "in queste insistenze descrittive più ancora che la mentalità realistica, esatta, scientifica di Dante, l'impegno verso il suo tema sentito come cosa assolutamente seria e più che poetica". Diversamente infatti che nelle altre visioni medievali dell'oltretomba, dove l'elemento immaginativo prevale sempre su quello reale, nella *Commedia*, più la situazione è irreale, fantastica, più appare convalidata dall'assoluta serietà con cui il Poeta la descrive. In perfetto accordo con il pensiero cristiano, per Dante la vera realtà è l'oltretomba: esso, appunto perché reale, appare dotato di leggi proprie e intimamente coerente con se stesso. Di qui la scientificità di cui spesso l'elemento fantastico si colora in Dante. La frana a sud di Trento, alla quale è paragonato il dirupo che porta dal sesto al settimo cerchio, va probabilmente identificata negli Slavini di Marco, dei quali una esatta descrizione è in un passo del trattato *Sulle meteore* di Alberto Magno.

10. tale era la discesa di quel burrone; e nella parte superiore della costa franata (*rotta lacca*) giaceva distesa la vergogna dei Cretesi

Dante e Virgilio sulla frana petrosa all'entrata del settimo cerchio.

La Commedia, Inferno. Min. lombarda - prima metà del sec. XV - (Imola, Biblioteca Comunale - Ms. 32 - f. 12 r)

13\. che fu concepita nella finta vacca; e quando ci vide, morse se stesso, come colui che è sopraffatto internamente dall'ira (cui *l'ira dentro fiacca*).

Il Minotauro, che per gli antichi era un uomo con la testa di toro, ma che Dante, equivocando forse un'espressione di Ovidio ("uomo per metà bove, bove per metà umano"), immagina come toro con la testa di uomo, è definito *infamia* in quanto rappresenta la testimonianza vivente del degradarsi dell'umano nel bestiale. Sua madre Pasifae, moglie del re di Creta Minosse, presa d'amore per un toro, si fece rinchiudere in una vacca di legno. Nato che fu, il Minotauro venne imprigionato in un luogo da cui era impossibile uscire: il Labirinto. Nel Minotauro dantesco i richiami mitologici si fondono con il realismo della scena colta dal vivo. Il simbolo (*l'infamia*) non resta confinato nell'ambito del riferimento dotto (la leggenda di Pasifae), ma acquista concretezza, esprime una vitalità disperata nella descrizione del mostro che prima morde se stesso, poi, quando l'ira è al culmine (versi 22-24), saltella come il toro morente.

16\. Il mio saggio maestro gli si rivolse gridando: « Pensi forse di trovarti in presenza del signore (*duca*) d'Atene, che sulla terra ti diede la morte?

19\. Allontanati, bestia: costui non giunge infatti guidato da tua sorella, ma si reca (*vassi*) a vedere i vostri tormenti ».

Osserva giustamente il Sapegno come le parole che Virgilio rivolge al Minotauro, mentre sembrano volerlo rassicurare, in realtà, richiamandogli alla memoria la sua cruenta uccisione e il tradimento della sorellastra Arianna, figlia di Minosse, ne accrescono l'ira e "la portano a slogarsi in gesti dissennati e bestiali, sui quali facilmente, anche questa volta, avrà il sopravvento l'astuta ragione dell'uomo".
Secondo una leggenda, Arianna aiutò Teseo a raggiungere il Minotauro perché lo uccidesse; e, affinché l'eroe non si smarrisse nell'intrico del Labirinto, gli diede un gomitolo da dipanare lungo il suo cammino.

13 che fu concetta nella falsa vacca;
e quando vide noi, se stesso morse,
sì come quei cui l' ira dentro fiacca.

16 Lo savio mio inver lui gridò: «Forse
tu credi che qui sia 'l duca d'Atene,
che su nel mondo la morte ti porse?

19 Partiti, bestia: ché questi non vene
ammaestrato dalla tua sorella,
ma vassi per veder le vostre pene».

22 Qual è quel toro che si slaccia in quella
c' ha ricevuto già 'l colpo mortale,
che gir non sa, ma qua e là saltella,

**Dante e Virgilio nel settimo cerchio, di fronte ai violenti immersi nel sangue.**

**La Commedia, Inferno.**
**Min. lombarda - prima metà del sec. XV - (Parigi, Biblioteca Nazionale - Ms. It. 2017 - f. 147 r)**

25 vid'io lo Minotauro far cotale;
e quello accorto gridò: «Corri al varco;
mentre ch' è in furia, è buon che tu ti cale».

28 Così prendemmo via giù per lo scarco
di quelle pietre, che spesso moviènsi
sotto i miei piedi per lo novo carco.

31 Io già pensando; e quei disse: «Tu pensi
forse in questa ruina ch' è guardata
da quell' ira bestial ch' i' ora spensi.

34 Or vo' che sappi che l'altra fiata
ch' i' discesi qua giù nel basso inferno,
questa roccia non era ancor cascata.

22. Come fa il toro che si scioglie dai nodi che lo legano (*si slaccia*) nell'istante (*in quella*) in cui, mortalmente colpito, non è più capace di camminare (*gir non sa*), ma barcolla qua e là,

25. tale io vidi diventare il Minotauro; e il sagace Virgilio (*quello accorto*) gridò: «Corri al punto di discesa (*varco*): è bene che tu scenda, mentre è infuriato».

L'immagine del toro colpito a morte è già in Seneca e Virgilio. Questi autori, nel descrivere l'uccisione dell'animale in occasione di un sacrificio agli dei, sanno infondere a tutta la scena un senso di nobile pietà. In Dante il quadro sembra ritrarre piuttosto la scena di un macello, e si concretizza in una accentuazione dei tratti più crudi e realistici. Come Cerbero, il Minotauro è anch'esso animalità allo stato puro, forza cieca che l'umana ragione non può non disprezzare e deridere.

28. Così ci avviammo (*prendemmo via*) attraverso l'ammasso (*scarco*) di quelle pietre, che si muovevano spesso sotto i miei piedi per l'insolito peso (*novo carco*).

Dante ravviva sovente la narrazione del suo viaggio nell'al di là con osservazioni, come questa, solo in apparenza insignificanti; in realtà esse hanno tutte la funzione di insistere sulla singolarità della sua esperienza nel mondo dei morti. Egli è il vivo, dotato di consistenza e peso, nel regno degli spettri, egli ha il potere, come osserverà in questo stesso canto il centauro Chirone, di muovere ciò che tocca. Questo motivo si ripresenterà diverse volte nel corso del poema e darà luogo, soprattutto nella seconda cantica, a momenti di delicata poesia.

31. Procedevo meditabondo; e Virgilio disse: «Tu pensi forse a questa frana custodita (*guardata*) da quella belva irosa che ora ho reso inoffensiva (*ch'i' ora spensi*).

34. Voglio dunque che tu sappia che la volta precedente (*l'altra fiata*), allorché scesi nella parte inferiore dell'inferno, questo pendio non era ancora franato.

37 Ma certo poco pria, se ben discerno,
che venisse colui che la gran preda
levò a Dite del cerchio superno,

40 da tutte parti l'alta valle feda
tremò sì, ch' i' pensai che l'universo
sentisse amor, per lo qual è chi creda

43 più volte il mondo in caòs converso;
ed in quel punto questa vecchia roccia
qui e altrove tal fece riverso.

**Inferno XII, 40-43**
"Expositio in Apocalypsin S. Joannis". Min. francese - sec. XIV - (Firenze, Biblioteca Laurenziana - Ms. Ashb. 415 - f. 84 r)

**Inferno XII, 40-43**
"Expositio in Apocalypsin S. Joannis". M n. francese - sec. XIV - (Firenze, Biblioteca Laurenziana - Ms. Ashb. 415 - f. 9 r)

37. Ma, se non mi inganno (*se ben discerno*), senza dubbio poco prima della venuta di colui che tolse a Satana (*Dite*) il glorioso bottino del limbo (*del cerchio superno*),

40. il profondo abisso immondo (*l'alta valle feda*) tremò in ogni sua parte tanto, che io credetti che l'universo fosse preso da quell'amore, a causa del quale alcuni ritengono (*è chi creda*)

43. che più di una volta il mondo sia ritornato (*converso*) nel caos; e allora (*in quel punto*) questa antica rupe (*vecchia roccia*) subì (*fece*), in questo luogo e altrove (nella bolgia degli ipocriti: *Inferno* XXI, 106-108), tale franamento (*tal... riverso*).

---

Virgilio spiega al discepolo come il terremoto che determinò la frana tra il sesto e il settimo cerchio abbia preannunciato la discesa di Cristo nel limbo, e la liberazione delle anime, in esso racchiuse, dei Patriarchi dell'Antico Testamento. Tutto l'inferno tremò; il poeta latino credette per un istante che l'universo stesse per tornare nel caos primigenio. Secondo la teoria del filosofo greco Empedocle, riportata e discussa da Aristotile nella *Metafisica*, il mondo esiste infatti in virtù dell'odio reciproco tra gli elementi costitutivi della materia; qualora a quest'odio dovesse sostituirsi l'amore, essi si confonderebbero l'uno nell'altro, dando origine al caos.

46 Ma ficca li occhi a valle, ché s'approccia
 la riviera del sangue in la qual bolle
 qual che per violenza in altrui noccia».

46. Ma guarda attentamente in basso, poiché si avvicina (*s'approccia*) il fiume di sangue bollente in cui è immerso chiunque rechi danno ad altri con la violenza».

49 Oh cieca cupidigia e ira folle,
 che sì ci sproni nella vita corta,
 e nell'etterna poi sì mal c' immolle!

49. O irragionevole (*cieca*) avidità e ira sconsiderata, che a tal punto ci stimoli (*sproni*) nella breve vita terrena, e poi in tanto dolore ci immergi (*immolle*) in quella eterna!

52 Io vidi un'ampia fossa in arco torta,
 come quella che tutto 'l piano abbraccia,
 secondo ch'avea detto la mia scorta;

52. Vidi un largo fossato circolare (*in arco torta*), in quanto (*come quella che*) cinge tutto il piano (del settimo cerchio), secondo quello che aveva

detto il mio accompagnatore (*la mia scorta*):

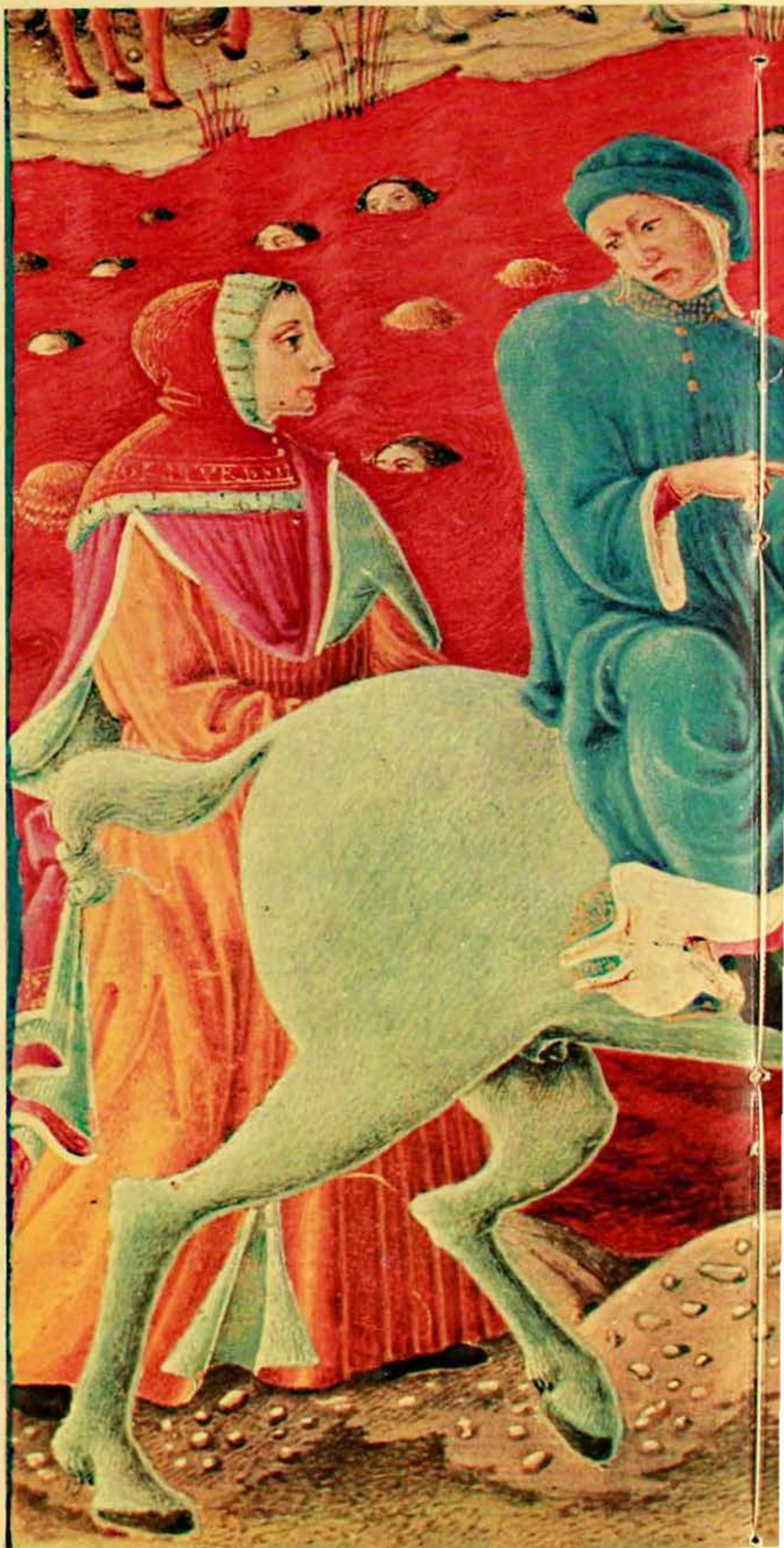
55. e tra la base del dirupo e questo fossato, dei centauri correvano raccolti in gruppo (*in traccia*), armati di frecce, come solevano fare sulla terra quando andavano a caccia.

---

I centauri, cavalli fino al busto e uomini dal busto in su, sono protagonisti, nelle leggende dell'antica mitologia, di episodi di violenza (alle nozze di Piritoo la loro impulsività provoca uno scontro armato coi Lapiti: Nesso rapisce Deianira, ecc.), ma anche di episodi che ne mettono in rilievo i tratti umani e la saggezza (Chirone istruisce Achille). Secondo l'opinione di antichi commentatori, come il Boccaccio e Benvenuto da Imola, essi rappresenterebbero, per la legge del contrappasso, gli armigeri di cui i tiranni, qui immersi nel sangue bollente, si sono serviti in vita per opprimere i loro sudditi. Ora, nell'al di là, l'oggetto delle violenze di questi esecutori d'ordini sono i tiranni stessi. È indubbio che nei loro atteggiamenti, nel loro andare in gruppo, nella pronta obbedienza agli ordini di un capo, nella semplicità imperiosa del loro linguaggio c'è qualcosa di militaresco, ma si tratta di un elemento interamente calato in una raffi-

**Dante e Virgilio guidati da Nesso lungo le rive del fiume di sangue in cui sono immersi i violenti.**

---

**La Commedia, Inferno. Min. ferrarese - a. 1474-1482. (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Urb. Lat. 365 - f. 30 v)**

**Inferno XII, 76-78**

**La Commedia. Inferno. Min. attribuita a Giotto o alla sua scuola - sec. XIV - (Chantilly, Museo Condé - Ms. 597 - f. 97 r)**

gurazione concreta, la quale non ha bisogno dell'aggiunta di interpretazioni allegoriche per riuscire persuasiva. Opportunamente osserva in proposito il Sapegno: "la ragione morale non sopravviene in Dante a limitare e impoverire la pienezza dell'immaginazione, sempre attenta alla ricchezza e alla complessità del dato fantastico. Egli può pertanto darci delle belle fiere una rappresentazione attenta e vivacissima, tutta rivolta a far campeggiare quelle immagini di agilità e di potenza fisica, di cui ricavava lo spunto da qualche verso di Virgilio, di Ovidio e di Stazio; con un'intensità di rilievo plastico, che è il segno del suo robusto realismo, alieno da ogni compiacimento meramente estetistico e decorativo e sempre contenuto, e come trasportato, nel ritmo incalzante e grave del racconto".

58. Vedendoci scendere, ciascuno si fermò (*ristette*), e tre di loro si separarono dalla schiera con archi e frecce (*asticciuole*) scelte (*elette*) in precedenza;

61. e uno gridò da lontano: « Verso quale pena vi dirigete voi che scendete il pendio (*la costa*)? Ditelo dal punto in cui vi trovate (*costinci*); altrimenti tendo l'arco ».

La minaccia di questo centauro, così diversa dalle incomposte manifestazioni di sdegno e rabbia bestiale degli altri guardiani infernali, esprime un'intelligenza pronta e decisa. I centauri non hanno nulla di abbietto nella raffigurazione che ne fa il Poeta. Sono i ministri della giustizia divina, non i tormentatori (come Cerbero) dei dannati. Il loro compito è quello di far rispettare le leggi imposte da Dio all'oltretomba, non di infliggere il dolore per il gusto perverso di fare del male. Tra i custodi dell'inferno sono inoltre gli unici che si dimostrano in grado di sostenere un dia-

55 e tra 'l piè della ripa ed essa, in traccia
corrien centauri, armati di saette,
come solìen nel mondo andare a caccia.

58 Veggendoci calar, ciascun ristette,
e della schiera tre si dipartiro
con archi e asticciuole prima elette;

61 e l'un gridò da lungi: «A qual martiro
venite voi che scendete la costa?
Ditel costinci; se non, l'arco tiro».

64 Lo mio maestro disse: «La risposta
farem noi a Chiron costà di presso:
mal fu la voglia tua sempre sì tosta».

67 Poi mi tentò, e disse: «Quelli è Nesso,
che morì per la bella Deianira
e fe' di sé la vendetta elli stesso.

70 E quel di mezzo, ch'al petto si mira,
è il gran Chiron, il qual nodrì Achille;
quell'altro è Folo, che fu sì pien d'ira.

73 Dintorno al fosso vanno a mille a mille,
saettando qual anima si svelle
del sangue più che sua colpa sortille».

76 Noi ci appressammo a quelle fiere snelle:
Chiron prese uno strale, e con la cocca
fece la barba in dietro alle mascelle.

logo con Virgilio.

64. Virgilio disse: «Risponderemo a Chirone quando vi saremo vicini (*costà di presso*): con tuo danno (*mal*) la tua volontà fu sempre così impulsiva».

67. Poi mi toccò (*tentò*), e disse: «Quello è Nesso, che perdette la vita per amore della bella Deianira e vendicò da sé la propria morte.

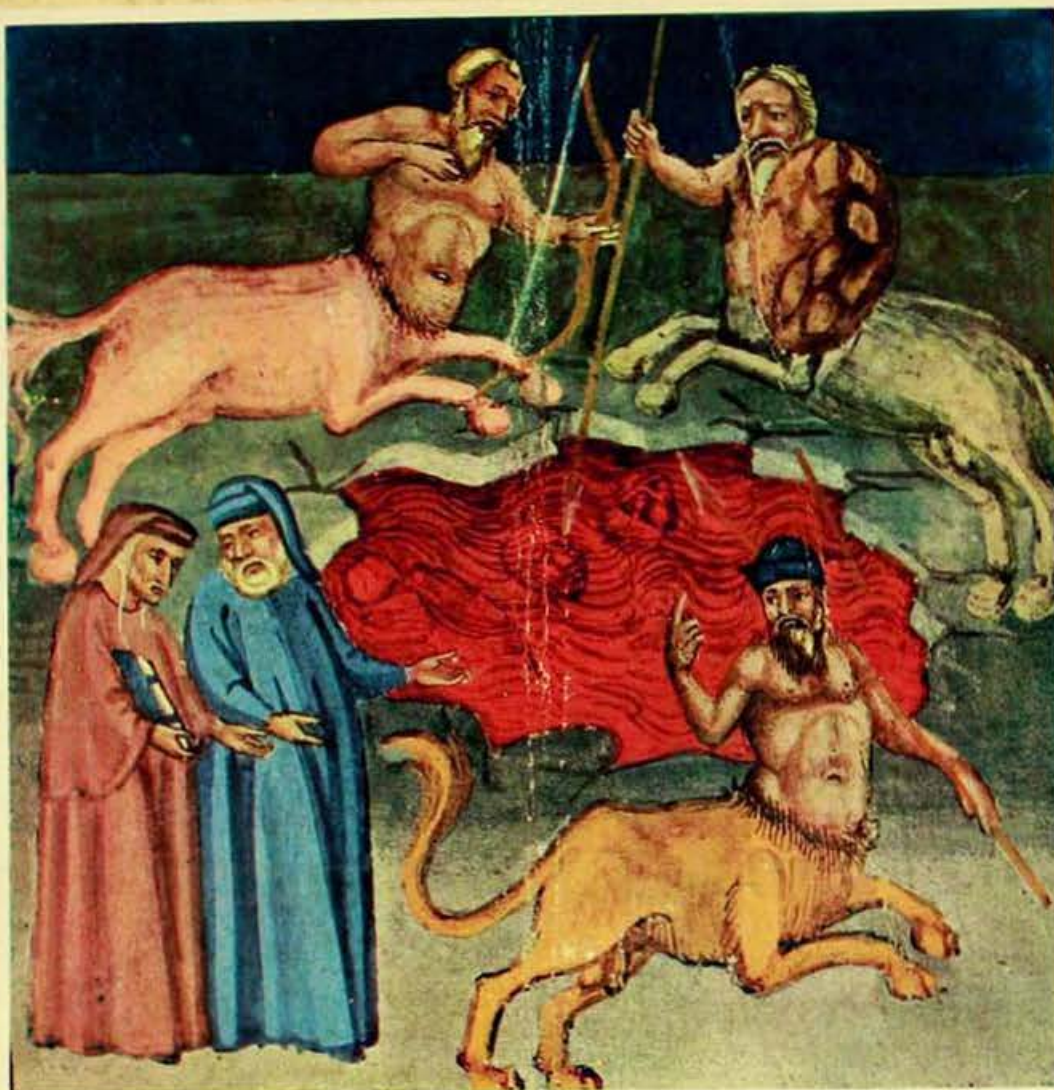
Il centauro Nesso, preso da amore per Deianira, moglie di Ercole, aveva tentato di rapirla: colpito a morte dall'eroe, con una freccia avvelenata, aveva fatto dono a Deianira di una camicia intrisa del suo sangue, facendole credere che aveva la virtù di far innamorare chi la indossasse. Deianira, volendo riacquistare l'amore di Ercole, che si era invaghito di Iole, ne fece dono al marito. Ma, non appena l'ebbe indossata, l'eroe fu preso da spasimi atroci e dopo poco morì. In tal modo Nesso fu il vendicatore della propria morte.

70. E quello che sta in mezzo, e tiene lo sguardo abbassato (*ch'al petto si mira*), è il grande Chirone, che educò (*nodrì*) Achille: l'altro è Folo, che fu così iroso.

Chirone è qui ritratto in un atteggiamento meditativo che concorda con quanto la leggenda ha tramandato di lui (fu maestro di Achille). Folo, secondo quanto narra Ovidio nelle *Metamorfosi* (XII, 219 sgg.), invitato con altri centauri al banchetto per le nozze tra Piritoo e Ippodamia, tentò di rapire la sposa e le donne degli altri Lapiti.

73. Girano a migliaia intorno al fossato, colpendo con frecce qualsiasi dannato si trae fuori (*si svelle*) dal sangue più di quanto il suo peccato gli diede in sorte (*sortille*)».

76. Ci avvicinammo a quegli animali veloci (*snelle*): Chirone prese una freccia, e con la cocca trasse indietro la barba sulle mascelle.

Il gesto di Chirone che, prima di parlare, si serve della freccia per allontanare la barba dalla bocca, ha in sé dell'umano e del ferino, ma resta un gesto nobile, che sottolinea la maestà di questa figura. Tutta la raffigurazione dei centauri si ispira ad un senso vivissimo del decoro esteriore.

Inferno XII, 97-99

La Commedia, Inferno.
Min. fiorentina - seconda metà del sec. XIV - (Parigi, Biblioteca Nazionale - Ms. It. 74 - f. 36 r)

Inferno XII, 100-102

La Commedia, Inferno.
Min. del sec. XIV-XV.
(Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Vat. Lat. 4776 - f. 42 v)

79 Quando s'ebbe scoperta la gran bocca,
disse a' compagni: «Siete voi accorti
che quel di retro move ciò ch'el tocca?

82 Così non soglion far li piè de' morti».
E 'l mio buon duca, che già li era al petto,
dove le due nature son consorti,

85 rispuose: «Ben è vivo, e sì soletto
mostrar li mi convien la valle buia:
necessità 'l ci 'nduce, e non diletto.

88 Tal si partì da cantare alleluia
che mi commise quest'officio novo:
non è ladron, né io anima fuia.

91 Ma per quella virtù per cu' io movo
li passi miei per sì selvaggia strada,
danne un de' tuoi, a cui noi siamo a provo,

94 e che ne mostri là dove si guada
e che porti costui in su la groppa,
ché non è spirto che per l'aere vada».

97 Chiron si volse in su la destra poppa,
e disse a Nesso: «Torna, e sì li guida,
e fa cansar s'altra schiera v' intoppa».

100 Or ci movemmo con la scorta fida
lungo la proda del bollor vermiglio,
dove i bolliti facieno alte strida.

E Virgilio, che già gli era di fronte, e arrivava all'altezza del suo petto, là dove le due nature (di uomo e di cavallo) si uniscono (*son consorti*),

85. rispose: « È veramente vivo, e a lui, a lui solo, devo (*mi convien*) mostrare l'inferno (*la valle buia*): ci spinge a ciò la necessità, non il piacere.

88. Dal cielo si mosse qualcuno (*tal si partì da cantare alleluia*) che mi affidò (*commise*) questo straordinario (*novo*) incarico: non è un ladrone, nè io sono l'anima di un ladro (*anima fuia*).

91. Ma in nome di quel potere divino (*virtù*), ad opera del quale percorro (*movo li passi miei*) un cammino così impervio, dacci uno dei tuoi, a cui possiamo stare vicini (*a cui noi siamo a provo*),

94. e che ci indichi il punto dove il fiume può essere attraversato (*là dove si guada*) e trasporti costui sulla sua groppa, poichè egli non è uno spirito che possa volare (*per l'aere vada*) ».

---

Il tono di questa risposta di Virgilio a Chirone si differenzia nettamente da quello delle risposte date ai guardiani dei cerchi superiori. Questi sono stati trattati finora, se non sempre con aperto disprezzo (come Cerbero, Pluto e il Minotauro), con un'impazienza che non ammetteva repliche (nel caso di Caronte, Minosse, Flegiàs). Qui, per la prima volta, Virgilio non si accontenta della solita formula, breve, solenne ed enimmatica, per rivelare ad un ministro dell'inferno la volontà di Dio. Egli tenta di convincere Chirone della fondatezza delle sue ragioni, non di imporgliele dall'alto della sua superiorità intellettuale. Questo perchè in Chirone si esprime un'intelligenza forse "elementare ed aliena da sottigliezze" (Sapegno), quale è quella che meglio si addice alla sua indole militaresca ed autoritaria, ma pronta ed acuta. Virgilio crede quindi doveroso ricordare a Chirone gli antefatti della discesa di Dante nel regno dei morti (l'incarico affidatogli da Beatrice), protesta l'innocenza propria e del suo compagno (*non è ladron, nè io anima fuia*) e motiva (*ché non è spirto che per l'aere vada*) la sua richiesta di una guida che indichi il punto di più facile guado del fiume.

97. Chirone si volse a destra (*in su la destra poppa*), e parlò a Nesso: «Volgiti indietro, e fa loro da guida, e fa scansare qualunque altra schiera s'imbatta (*v'intoppa*) in voi».

100. Ci avviammo dunque insieme col sicuro accompagnatore (*scorta fida*) lungo la sponda del sangue bollente (*del bollor vermiglio*), nel quale i dannati emettevano grida laceranti.

79. Dopo essersi scoperto l'ampia bocca, si rivolse ai compagni: « Vi siete resi conto che quello che procede per secondo sposta le cose che tocca?

82. I piedi dei morti non usano fare così ».

103. Vidi una moltitudine immersa fino agli occhi (*infino al ciglio*): e Nesso spiegò: « Essi sono tiranni che uccisero (*dier nel sangue*) e depredarono (*e nel-l'aver di piglio*).

106. Qui si sconta il male arrecato agli altri senza pietà (*li spietati danni*); qui si trovano Alessandro, e il crudele Dionisio, che fu causa alla Sicilia di anni dolorosi.

Alessandro potrebbe essere il tiranno di Fere, in Tessaglia, della cui crudeltà parla fra gli altri Cicerone, oppure il re dei Macedoni, che alcuni autori latini hanno descritto come un tiranno sanguinario (Seneca lo chiama "ladro e distruttore di popoli", Lucano lo definisce "fortunato predone"), ma che Dante elogia tanto nel *Convivio* quanto nella *Monarchia*. Questo peraltro non sarebbe motivo sufficiente per farci ritenere impossibile la sua destinazione all'inferno: molti tra i personaggi della storia che il Poeta ammira maggiormente sono infatti, nella *Commedia*, fra i reprobi, essendo i criteri della giustizia divina necessariamente superiori a quelli del giudizio degli uomini.

109. E quella fronte coperta di così neri capelli, è (la fronte) di Ezzelino; quello biondo è invece Obizzo d'Este, il quale davvero

112. fu ucciso in terra dal figlio snaturato (*figliastro*) ». Allora mi rivolsi a Virgilio, ed egli disse: « Nesso sia ora la tua guida (*questi ti sia or primo*), io verrò secondo (*e io secondo*) ».

Ezzelino III da Romano, capo ghibellino e signore della Marca Trevigiana, morto nel 1259, è definito da uno storico di parte guelfa, il Villani, il più crudele tiranno della cristianità (*Cronaca* VI, 72).
Obizzo II d'Este, marchese di Ferrara, fu, secondo una leggenda che qui Dante sembra voler confermare, ucciso dal figlio Azzo VIII nel 1293.

115. Poco più oltre il Centauro si arrestò (*s'affisse*) presso una moltitudine (*sovr'una gente*: dalla riva si domina chi è immerso) che appariva immersa in quel bollore (*bulicame*) fino alla gola.

118. Ci indicò un'ombra isolata in un angolo e disse: « Quel dannato trafisse (*fesse*) in chiesa (*in grembo a Dio*) il cuore che è ancora venerato (*si cola*) a Londra (*su Tamici*) ».

Guido, conte di Montfort, vicario in Toscana di Carlo I d'Angiò, pugnalò nel 1272, in una chiesa di Viterbo, Arrigo, cugino del re d'Inghilterra Edoardo I, che gli aveva ucciso il padre. Sulla tomba di Arrigo, posta sul ponte del Tamigi a Londra, una statua dorata, secondo quanto riferisce un antico commentatore, Benvenuto da Imola, reggeva un calice contenente il suo cuore imbalsamato.

121. Vidi in seguito una moltitudine che teneva fuori del fiume il capo ed anche tutto il petto (*il casso*); e riconobbi parecchi di costoro.

124. A questo modo il livello del sangue andava sempre più diminuendo, fino a bruciare soltanto i piedi; qui (*quindi*) guadammo (*fu... il nostro passo*) il fossato.

Inferno XII, 104-105
"Le livre de Jean Boccacc des cas de nobles hommes et femmes".
Min. francese - a. 1410 - (Parigi, Biblioteca dell'Arsenal - Ms. 5193 - f. 305 v)

103 Io vidi gente sotto infino al ciglio;
e 'l gran Centauro disse: «E' son tiranni
che dier nel sangue e nell'aver di piglio.

106 Quivi si piangon li spietati danni;
quivi è Alessandro, e Dionisio fero,
che fe' Cicilia aver dolorosi anni.

109 E quella fronte c' ha 'l pel così nero,
è Azzolino; e quell'altro ch' è biondo,
è Opizzo da Esti, il qual per vero

112 fu spento dal figliastro su nel mondo».
Allor mi volsi al poeta, e quei disse:
«Questi ti sia or primo, e io secondo».

115 Poco più oltre il Centauro s'affisse
sovr'una gente che 'nfino alla gola
parea che di quel bulicame uscisse.

118 Mostrocci un'ombra dall'un canto sola,
dicendo: «Colui fesse in grembo a Dio
lo cor che 'n su Tamici ancor si cola».

121 Poi vidi gente che di fuor del rio
tenean la testa ed ancor tutto il casso;
e di costoro assai riconobb' io.

124 Così a più a più si facea basso
quel sangue, sì che cocea pur li piedi;
e quindi fu del fosso il nostro passo.

526-558), del giovane Polite, figlio di Priamo, e poi di Priamo stesso.
Sesto è probabilmente il figlio di Pompeo, datosi alla pirateria dopo la morte del padre.
Rinieri da Corneto fu un brigante che, ai tempi del Poeta, terrorizzò tutta la Maremma.
Rinieri dei Pazzi di Valdarno, anch'egli un famoso ladrone di quei tempi, fu scomunicato da papa Clemente IV e dichiarato ribelle dal comune di Firenze.

139. Poi si voltò indietro, e riattraversò il pantano (*'l guazzo*).

Inferno XII, 127-132
La Commedia, Inferno.
Min. del sec. XV - (Firenze, Biblioteca Laurenziana - Ms. Plut. 40,1 - f. 38 r)

127 «Sì come tu da questa parte vedi
lo bulicame che sempre si scema»
disse 'l Centauro, «voglio che tu credi

130 che da quest'altra a più a più giù prema
lo fondo suo, infin ch'el si raggiunge
ove la tirannia convien che gema.

133 La divina giustizia di qua punge
quell'Attila che fu flagello in terra
e Pirro e Sesto; ed in etterno munge

136 le lagrime, che col bollor diserra,
a Rinier da Corneto, a Rinier Pazzo,
che fecero alle strade tanta guerra».

139 Poi si rivolse, e ripassossi 'l guazzo.

127. « Così come vedi che il liquido bollente (*lo bulicame*) si abbassa progressivamente (*sempre si scema*) da questa parte » disse il Centauro, « voglio che tu sappia

130. che dalla parte opposta il suo alveo diventa sempre più profondo (*a più a più giù prema lo fondo suo*), finché si ricongiunge (*si raggiunge*) al punto dove è giusto che i tiranni espiino (*ove la tirannia convien che gema*).

133. Da quest'altra parte la giustizia di Dio punisce Attila che sulla terra fu strumento di dolore (*flagello*: sferza) e Pirro e Sesto; e per l'eternità spreme (*munge*)

136. le lagrime, che fa sgorgare con il supplizio del sangue bollente (*che col bollor diserra*), a Rinieri da Corneto, a Rinieri dei Pazzi, che resero così pericolose le strade (*che fecero alle strade tanta guerra*). »

---

Attila, re degli Unni dal 433 al 453, fu soprannominato, per la sua crudeltà, il « flagello di Dio ». Pirro è qui, probabilmente, non il re dell'Epiro che mosse guerra ai Romani, ma Neottolemo, il sanguinario figlio di Achille, uccisore, secondo quanto narra Virgilio nel secondo libro dell'*Eneide* (versi

# nferno, Canto XIII

*I due poeti si addentrano nel secondo girone del settimo cerchio, in un bosco di piante secche, contorte e spinose, abitato dalle mostruose Arpie, uccelli dal volto umano. Non si vedono anime di peccatori, ma se ne odono i lamenti. Esortato dal maestro, Dante stacca un ramoscello da un grande pruno e questo, attraverso la ferita, incomincia a sanguinare e a parlare. Virgilio scusa il suo discepolo ed invita l'anima imprigionata nell'albero a rivelare il suo nome. E il tronco parla: fu Pier delle Vigne, ministro dell'imperatore Federico II; si uccise perché, ingiustamente accusato dai cortigiani invidiosi del suo ascendente sul sovrano, era caduto in disgrazia. Davanti a Dante, che in terra potrà riabilitarne la memoria, giura che mai tradì la fiducia in lui riposta dal suo sovrano. Poi narra come le anime dei suicidi, dopo essere cadute nella selva, trasformatesi in piante, vengano crudelmente dilaniate dalle Arpie. Dopo il Giudizio Universale i corpi di questi peccatori saranno appesi ciascuno all'albero nel quale è incarcerata la loro anima. Il discorso di Pier delle Vigne è interrotto dall'apparizione delle ombre di due scialacquatori e, dietro loro, di una muta di nere cagne fameliche. Mentre uno di questi due dannati riesce a sottrarsi alla caccia, l'altro, esausto, cerca riparo in un cespuglio, ma le cagne non tardano a scoprirlo e lo sbranano ferocemente. La loro violenza non risparmia neppure il cespuglio, dal quale una voce si leva a protestare contro tanto scempio. Quella che adesso parla è l'anima di un suicida fiorentino: prega i due di raccogliere ai piedi del suo corpo vegetale le fronde di cui è stato mutilato e lamenta le sventure abbattutesi sulla sua città.*

## INTRODUZIONE CRITICA

La selva dei suicidi è l'espressione tangibile dell'innaturalezza del loro peccato, dell'empietà, radicata nella superbia, che condusse questi infelici a disprezzare il dolore, a disperare della giustizia che ripara ogni torto, al di là dell'ingiustizia degli uomini. Per gli antichi il suicidio non rappresentava un atto moralmente riprovevole; l'uomo era considerato padrone della sua vita fino al punto di potersela togliere, e responsabile di essa soltanto nei confronti di se stesso. Tutta una tradizione letteraria ha esaltato le figure di quegli stoici che, ostacolati dalla tirannide nell'esercizio della libertà, preferirono darsi la morte anziché riconoscersi soggetti ad un'autorità che non fosse quella della loro coscienza. Ma il Cristianesimo ha dato all'idea di libertà una dimensione ignorata dagli antichi, trasferendola, dal piano esclusivamente umano - sul quale essa finiva per identificarsi con la libertà politica - al piano dei rapporti dell'uomo con Dio, fonte e fondamento di tutti i valori.

L'uomo, per il cristiano, deve svolgere nel mondo un compito che non si esaurisce nell'ambito dei doveri verso lo stato. Egli non appartiene solo a se stesso o alla comunità dei suoi simili, né può disporre a suo piacimento di ciò che non è opera sua, ma dono, gratuito ed inestimabile, di Dio, la più alta espressione della Sua potenza creatrice e del Suo spirito d'amore: la vita.

Nel canto tredicesimo la metamorfosi dell'uomo in pianta, già ampiamente trattata dagli autori latini, diviene, per Dante, cristiano, consapevole all'estremo della dignità umana, quel qualcosa di tragico e di irrimediabile che è la degradazione dell'umano nelle forme di un ordine inferiore.

Scrive lo Spitzer: "Là dove Ovidio dipinge al nostro sguardo la ricchezza della natura organica, Dante mostra l'inorganico, l'ibrido, il peccaminoso, il dannato". E, ancora, precisando: "Però una metamorfosi di Ovidio, pur essendo presentata come « naturale », è forse meno « reale » di quella di Dante. Ovidio tratta una tradizione leggendaria che ripete come se vi credesse; le sue favole si svolgono in un remoto passato ed hanno una patina di leggenda. Invece i due protagonisti della metamorfosi di Dante, Pier delle Vigne e il suicida anonimo, erano quasi contemporanei del Poeta: figurano nel poema in quanto appartengono all'eterno presente ed illustrano il giudizio di Dio che è universalmente vero: *de te fabula narratur*".

Per quel che riguarda lo spunto che il Poeta può aver tratto, nell'immaginare il bosco dei suicidi, da Virgilio, già il De Sanctis aveva notato come la figurazione dantesca si origini, in una disposizione di spirito che è agli antipodi di quella del suo modello latino. Nessun indugio, in Dante, nell'analisi delle proprie impressioni; nessuna concessione a quella levigatezza di trapassi che, in Virgilio, riesce a rendere "elegante anche l'orrore". Il motivo dell'albero che sanguina - pittoresco prima ancora che tragico nel terzo libro dell'*Eneide*, subordinato com'è al flusso ampio della narrazione, confinato nella funzione di illustrare il carattere di un paese inospite, dal quale gli dei vogliono che Enea si allontani al più presto - si isola, in Dante, come una delle espressioni più vigorose e coerenti di quella logica del male che è alla base delle figurazioni sia plastiche sia psicologiche dell'*Inferno*.

Nel bosco lacerato dalle Arpie, percorso dalla caccia furente e disumana in cui la preda è l'uomo (gli scialacquatori) e gli inseguitori sono animali, il discorso di Pier delle Vigne sembra riportare la misura dell'umano, creare come un'isola di tregua, trascendere l'orrore di questa condanna senza appello. Per un attimo dimentichiamo quasi che colui che parla è ridotto a un tronco inerte e trae faticosamente le sue parole da una sanguinante lacerazione. "Ci chiediamo: e dov'è più l'inferno? dov'è il tronco? noi siamo in Napoli, nella corte di Federico, innanzi a un cancelliere." (De Sanctis)

Ma, a guardar meglio, la rievocazione del sereno mondo dei vivi ad opera del protonotaro imperiale, appare forzata e come costretta anch'essa in forme innaturali. La sua parola diventa schietta ed esprime una profonda emozione solo quando proclama la propria innocenza, e giura sulle sue radici. Ma proprio queste, legandolo alla terra - lui così eccitabile nei moti del suo animo (*sì col dolce dir m'adeschi*...), così lontano, nel suo parlare fiorito, da ogni forma di raccordo con il reale - appaiono come il simbolo supremo della sua estraneazione dall'umano. Il linguaggio di Pier delle Vigne riflette compiutamente - nel compiaciuto gioco di antitesi e parallelismi, nel gusto per la circonlocuzione studiata, nel "tragico e grottesco grandinar di metafore" (Apollonio) che lo caratterizza - da un lato quello che doveva essere stato il carattere di questo uomo di corte, tutto inteso, in vita, al suo *glorioso offizio*, dall'altro, per contrasto, l'innaturale coercizione della sua condizione attuale, il suo peccato irrigidito e reso eterno dalla sentenza di quel giudice che egli non seppe considerare come padre e fratello. Non è esatto scorgere, nel modo di parlare di Pier delle Vigne, soltanto la manifestazione di un carattere debole o vanitoso o insincero, secondo i punti di vista espressi dal De Sanctis e, recentemente, dall'Apollonio, e neppure soltanto un ritratto "linguistico" dell'elegante stilista capuano, secondo la tesi del Novati.

Dante, pur così ricco di determinazioni realistiche, non intende mai darci una copia di ciò che possiamo vedere coi nostri occhi in terra. La sua non è una poetica naturalistica; i suoi « ritratti », tutti orientati nel senso della caratterizzazione morale, sono in funzione di un significato che li trascende.

La psicologia dei suoi personaggi riflette anch'essa in ogni punto il severo ordine concettuale che ha presieduto alla composizione del poema.

1. Nesso non era ancora arrivato di là (dal guado), quando noi entrammo (*ci mettemmo*) in un bosco che non aveva alcuna traccia di sentieri.

4 Non c'erano foglie verdi, ma di colore scuro (*fosco*); non rami lisci e diritti (*schietti*), ma nodosi e contorti (*'nvolti*); non frutti, ma spine (*stecchi*) con veleno (*tosco*);

**Inferno XIII, 4-9**

Si manifesta, nella descrizione della selva dei suicidi, la posizione nuova dell'uomo medievale di fronte alla natura, nella ricerca di valori espressivi affidati al messaggio dei colori e delle forme. La novità di questo atteggiamento suggerirà agli artisti orizzonti sempre più ampi nell'interpretazione figurativa del reale.

"Libro della fine del mondo". Min. di Cristoforo de Predis - a. 1474 - (Torino, Biblioteca già Reale - Ms. Var. 124 - f. 148 v)

7. quegli animali selvaggi che (in Maremma) tra il fiume Cecina e la località di Corneto odiano i luoghi coltivati (*colti*), non hanno (per loro dimora) macchie (*sterpi*) così irte e pungenti (*aspri*) e così folte.

Il bosco è rigido, scheletrico, innaturale; l'armomoso scorrere della vita qui è fissità, desolazione, morte. Fosco il colore delle fronde; aggrovigliati e come rivolti contro se stessi (*'nvolti*) i rami; infine la cattiveria: spine avvelenate, strumenti di dolore. L'antitesi, ripetuta tre volte, suggerisce l'innaturalità del paesaggio. Questo a sua volta è come un'introduzione a una tragedia innaturale: il suicidio. Come ha finemente

# Canto XIII

1 Non era ancor di là Nesso arrivato,
quando noi ci mettemmo per un bosco
che da nessun sentiero era segnato.

4 Non fronda verde, ma di color fosco;
non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti;
non pomi v'eran, ma stecchi con tosco:

7 non han sì aspri sterpi nè sì folti
quelle fiere selvagge che in odio hanno
tra Cecina e Corneto i luoghi colti.

osservato il Sapegno, lo stile elaborato e aspro di questo canto si accorda, fin dalle terzine iniziali, "con un proposito di strane e orrende fantasie, in cui si rifletta e prenda consistenza poetica l'incubo di una tragedia che trascende la norma comune dell'umano sentire".

10. Qui (*quivi*) fanno i loro nidi le sozze (*brutte*) Arpie, che costrinsero alla fuga (*cacciar*) dalle isole Strofadi (*Strofade*) i Troiani con la funesta profezia di mali futuri.

---

Le Arpie, mostri della mitologia classica, per metà donne e per metà uccelli, cacciarono i Troiani di Enea dalle isole Strofadi con la profezia della fame che essi avrebbero dovuto sopportare nel viaggio verso le rive del Lazio (Virgilio, *Eneide* III, 209 sgg). Qui appaiono come annunciatrici di un male misterioso che si cela nel bosco.

13. Hanno ali larghe (*late*), colli e facce di esseri umani, piedi con artigli, e il grande ventre coperto di penne; si lamentano, in modo strano, sugli alberi.

16. E il valente (*buon*) maestro: « Prima che tu ti inoltri (*più entre*), sappi che sei nel secondo girone » cominciò a dirmi, « e vi starai fino a quando

19. tu arriverai all'orribile distesa sabbiosa: perciò (*però*) guarda ripetutamente (*riguarda*) e con attenzione (*ben*); così facendo (*sì*) vedrai cose tali che toglierebbero credito (*torrien fede*) alle mie parole (*sermone*: discorso) ».

---

Un momento di pausa: la ragione (Virgilio) interviene. L'uomo (Dante), guardando e esaminando (*riguarda ben*), prenda coscienza della realtà; si basi anche sull'esperienza maturata da altri, ma faccia le proprie esperienze dirette; la ragione indica la via, dà suggerimenti di metodo; la sperimentazione è diritto e dovere dell'individuo.

22. Io sentivo da ogni parte emettere (*trarre*) lamenti acuti (*guai*), e non vedevo nessuno che li facesse; per questo tutto smarrito mi fermai.

25. Ritengo che Virgilio pensasse che io credessi che voci così numerose uscissero, (passando) tra quegli alberi secchi (*bronchi*), da gente che si nascondesse a noi (*per noi*).

---

**Inferno XIII, 10-15**
**La Commedia, Inferno. Min. napoletana - sec. XIV**

10 Quivi le brutte Arpìe lor nidi fanno,
che cacciar delle Strofade i Troiani
con tristo annunzio di futuro danno.

13 Ali hanno late, e colli e visi umani,
piè con artigli, e pennuto il gran ventre;
fanno lamenti in su li alberi strani.

16 E 'l buon maestro «Prima che più entre,
sappi che se' nel secondo girone»
mi cominciò a dire, «e sarai mentre

19 che tu verrai nell'orribil sabbione:
però riguarda ben; sì vederai
cose che torrien fede al mio sermone».

(Holkham Hall,
Lord Leicester Library - Ms. Holkham 514 - f. 19 r)

22 Io sentia d'ogni parte trarre guai,
e non vedea persona che 'l facesse;
per ch' io tutto smarrito m'arrestai.

25 Cred' io ch'ei credette ch' io credesse
che tante voci uscisser tra quei bronchi
da gente che per noi si nascondesse.

28 Però disse 'l maestro: «Se tu tronchi
qualche fraschetta d'una d'este piante,
li pensier c' hai si faran tutti monchi».

31 Allor porsi la mano un poco avante,
e colsi un ramicel da un gran pruno;
e 'l tronco suo gridò: «Perché mi schiante?»

Alcuni critici hanno voluto attribuire l'uso di artifici retorici come quello del verso *cred'io ch'ei credette ch'io credesse* all'intento di parafrasare lo stile concettoso di Pier delle Vigne, il protagonista dell'episodio che sta per cominciare, ma questa spiegazione non chiarisce la funzione che simili moduli espressivi hanno sul piano della poesia. In essi dobbiamo vedere altrettanti mezzi dei quali il Poeta si serve per esprimere, attraverso la distorsione del linguaggio, l'errore intellettuale e morale che ha condotto i suicidi al loro peccato, nonché, al tempo stesso, l'allucinante atmosfera in cui il loro empio proposito è maturato.
Qui gli occhi, i sentimenti, l'atto perplesso e interrogatorio di Dante vanno da Virgilio agli alberi, da questi alla ricerca dell'origine delle voci, poi ancora a Virgilio: all'intrico dei rami, si aggiunge questo intrico psicologico, dell'incertezza di Dante.

28. Perciò il maestro disse: « Se tu spezzi un qualsiasi ramoscello di una di queste piante, i tuoi pensieri si dimostreranno tutti erronei (*monchi*: mutilati) ».

---

Gli interventi di Virgilio (versi 16-21, 28-30) sono quelli del « maestro »: partecipi ma controllati, calmi, come di chi assolve un grave dovere: Virgilio sa, dunque non c'è stupore o timore in lui, ma la sicurezza precisa e quasi impassibile del chirurgo che guida la mano incerta (*allor porsi la mano un poco avante*) dell'allievo sul corpo dell'ammalato: *sappi... riguarda ben... se tu tronchi*.

31. Allora stesi la mano un poco in avanti e colsi un ramoscello da un grande albero spinoso (*pruno*): e il suo tronco gridò: « Perché mi schianti (*schiante*)? »

---

L'inquietante crescendo dei primi trentatré versi, l'ansia tesa che dal paesaggio si trasmette all'animo di Dante, si raccolgono e culminano in questo grido innaturale: *e 'l tronco suo gridò*. Un vegetale con voce umana. E voce che si articola nell'atto più alto dell'intelletto umano, l'interrogazione, lo strumento teso alla ricerca della conoscenza: *perché*... Fin qui Dante aveva in silenzio, maturato domande; le aveva tradotte in un gesto (*e colsi*); ora la risposta è arrivata, ma rimbalza, terribile domanda, quasi atto d'accusa, sul richiedente: *non hai tu...?*

34. Poi, dopo che si coprì di sangue (*fatto fu... bruno*), ricominciò a dire: « Perché mi strappi (*scerpi*)? non hai tu alcun senso di pietà?

37. Fummo uomini, e ora siamo trasformati in piante selvatiche: la tua mano dovrebbe essere anche (*ben*) più pietosa, se fossimo state anime di serpi ».

---

Il bosco ha rivelato il suo segreto: fummo uomini, e ora siamo fatti sterpi. Le anime dei suicidi che rifiutarono violentemente il corpo, sono degradate alla prigionia in queste forme arboree dove, impotenti, soffrono contorcendosi e contorcendole, con un dolore che spasima, muto, cieco, sordo, murato nelle fibre del legno, fino a quando le Arpie, pascendosi delle foglie fosche, lo accrescono ma anche gli aprono una via di sfogo: *fenestra*.

40. Come da un tizzone verde al quale ad una estremità sia appiccato il fuoco, che dall'altra stilla gocce di umore (*geme*) e stride (*cigola*) a causa dell'aria interna (*vento*) che ne esce (*va via*),

43. allo stesso modo (*sì*) dal ramo rotto (*scheggia*) uscivano (*usciva*) insieme parole e sangue: perciò io lasciai cadere il ramoscello (*cima*), e rimasi immobile (*stetti*) come chi ha paura.

---

La similitudine del legno che lagrima è già nel provenzale Gaucelm Faiditz: "Dagli occhi piango - per dolore - come la legna verde - che nel fuoco ardente s'accende piangendo". In Dante essa esprime un'attenzione tesa a cogliere nella natura un significato drammatico, non la pausa lirica, e si inserisce mirabilmente nel tema che è alla base di questo canto: il perdersi dell'umano nella natura arborea, il cristallizzarsi degli alberi nella rigidità della morte. Quando, attraverso il dolore (il ramoscello spezzato), l'albero-uomo riprende a vivere, ad esprimersi (sanguina, parla), questa manifestazione di vita è simile in tutto ad un processo meccanico, non c'è nulla di libero in essa. Così, in conseguenza del calore che ne prosciuga una estremità, l'umidità di cui il pezzo di legno messo sul fuoco è pregno, affluisce tutta all'estremità opposta, e di qui *geme*, si riversa, condensata in gocce, all'esterno. La reazione di Dante all'innaturale spettacolo non è analizzata: si concretizza in un gesto (*lasciai la cima cadere*) e in un atteggiamento (*stetti come l'uom che teme*). "Come spesso avviene in Dante, un fatto si commenta con un altro fatto, e non con termini soggettivi." (Aglianò)

34 Da che fatto fu poi di sangue bruno,
ricominciò a dir: «Perché mi scerpi?
non hai tu spirto di pietà alcuno?

37 Uomini fummo, e or siam fatti sterpi:
ben dovrebb'esser la tua man più pia,
se state fossimo anime di serpi».

40 Come d'un stizzo verde ch'arso sia
dall'un de' capi, che dall'altro geme
e cigola per vento che va via,

43 sì della scheggia rotta usciva inseme
parole e sangue; ond' io lasciai la cima
cadere, e stetti come l'uom che teme.

46 «S'elli avesse potuto creder prima»
rispuose 'l savio mio, «anima lesa,
ciò c' ha veduto pur con la mia rima,

49 non averebbe in te la man distesa;
ma la cosa incredibile mi fece
indurlo ad ovra ch'a me stesso pesa.

52 Ma dilli chi tu fosti, sì che 'n vece
d'alcun'ammenda tua fama rinfreschi
nel mondo su, dove tornar li lece.

55 E 'l tronco: «Sì col dolce dir m'adeschi,
ch' i' non posso tacere; e voi non gravi
perch' io un poco a ragionar m' inveschi.

**Inferno XIII, 43-45**
**La Commedia, Inferno. Min. ferrarese - a. 1474-1482. (Roma, Biblioteca Vaticana Ms. Urb. Lat. 365 - f. 33 r)**

58 Io son colui che tenni ambo le chiavi
del cor di Federigo, e che le volsi,
serrando e diserrando, sì soavi,

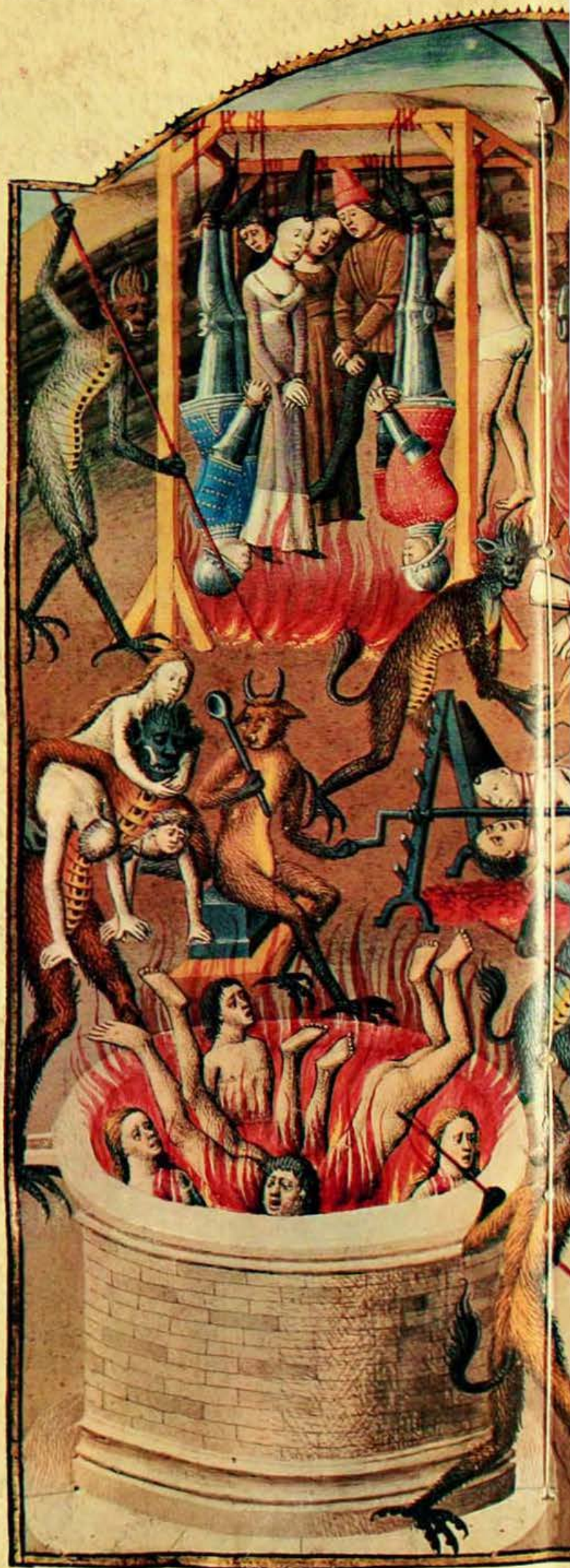
61 che dal secreto suo quasi ogn'uom tolsi:
fede portai al glorioso offizio,
tanto ch' i' ne perde' li sonni e' polsi.

46. « Se egli avesse potuto credere senza provare (*prima*) » rispose il saggio Virgilio, « o anima ferita (*lesa*), ciò che ha veduto soltanto (*pur*) per mezzo della mia poesia (*rima*),

49. non avrebbe stesa la mano contro (*in*) di te; ma la cosa, in sè incredibile, mi spinse a indurlo a compiere un atto (*ovra*: opera) che rincresce a me per primo (*me stesso*).

*Rima* sta per poesia; qui in particolare indica il poema di Virgilio, l'*Eneide*. Nel libro terzo (versi 19-68) Virgilio narra l'episodio di Polidoro, figlio di Priamo re di Troia, fatto uccidere a tradimento da Polinestore, re della Tracia.

e sul cui tumulo crebbero dei virgulti. Enea, giunto sul luogo, ne strappò alcuni: dai rami spezzati e sanguinanti uscì la voce di Polidoro. Ma il senso della trasformazione dell'uomo in pianta è profondamente diverso, nei versi di questo canto, rispetto a quello dell'episodio virgiliano. Il contrasto così netto fin dall'inizio in Dante, tra natura arborea e natura umana (dal ramo escono *parole* e *sangue*), appare in Virgilio assai più attenuato. Ciò che atterrisce Enea è il sangue che sgorga dal virgulto spezzato. Solo in un secondo momento Polidoro parlerà: le sue parole non saranno più allora motivo di terrore, ma soltanto di meraviglia. L'idea tragica si diluisce così in una successione cronologica. Bene osserva in proposito l'Aglianò: "In Virgilio gli effetti sono sempre anticipati... e, al momento culminante, al gemito e alle parole di Polidoro, si arriva progressivamente, attraverso un regolare crescendo... La linea ascendente è invece in Dante rapidissima". E ancora: "A Virgilio interessava l'episodio nel suo complesso, il fatto prodigioso, l'avventura sensazionale, nel quadro generale delle peripezie di Enea: a Dante interessa far sentire l'angoscia, la pena anche morale dello stato in cui si trovano i suicidi". Nell'episodio di Polidoro il dramma dell'anima-pianta si risolve in un raffinato contrappunto di impressioni naturalistiche, non prorompe, come qui, nel grido di una coscienza offesa (*ben dovreb-b'esser la tua man più pia*).
Va aggiunto inoltre che, mentre questa metamorfosi ha in Virgilio un valore positivo, essendo per Polidoro, "il risarcimento accordato dal cielo in compenso dell'iniqua morte datagli da Polinestore" (Medin), in Dante è la espressione della condanna inflitta da Dio a chi si è privato da sé della vita.

**La fertile immaginazione del miniaturista si compone in una successione di episodi, che nel gusto degli elementi demoniaci e grotteschi richiamano le figurazioni infernali dell'arte fiamminga.**

Di qui anche la diversità di tono fra i due episodi: elegiaco nell'*Eneide*, tragico in questo canto dell'*Inferno*.

52. Ma digli chi tu fosti, cosicchè invece di un qualche risarcimento (*alcun' ammenda*) ravvivi (*rinfreschi*) la tua fama nel mondo dei vivi (*su*), dove gli è lecito (*lece*) ritornare. »

*Tua fama rinfreschi*: quasi tutti i dannati manifestano il desiderio che la loro memoria continui a vivere in terra; soprattutto quelli che, pur essendo peccatori, furono anche magnanimi e degni, per alcuni aspetti, di ammirazione. Pier delle Vigne sembra crucciarsi, più che della sua condizione presente, delle calunnie con le quali è stata offesa la sua fama, la sua onorabilità. Dante sentirà *pietà* di questo cruccio fino a esserne accorato. Non sarà pietà per la sorte del peccatore che è voluta dalla giustizia di Dio, alla quale il Poeta cristiano non può non consentire: sarà invece partecipazione alla giusta sofferenza di Pier delle Vigne provocata dal misconoscimento della sua lealtà.

55. E il tronco (disse): « Mi attiri con l'esca (*adeschi*) delle tue dolci parole in modo tale (*sì*) che io non posso tacere; e a voi non pesi se io mi trattengo un poco (*m'inveschi*: mi impigli nel vischio) a discorrere (*ragionar*).

58. Io sono colui che tenni tutte e due le chiavi del cuore di Federico (*Federigo*), e che le girai (*volsi*), aprendo e chiudendo, così delicatamente (*sì soavi*),

61. che esclusi (*tolsi*) quasi ogni altra persona dalla sua intimità (*dal secreto suo*): fui tanto fedele (*fede portai*) al mio glorioso incarico (*offizio*) che a

"Compendion historial" di Henry Rommain.
Seconda metà del secolo XV -
Min. francese - (Ginevra,
Biblioteca Pubblica e Universitaria -
Ms. Fr. 79 - f. 471 v)

64 La meretrice che mai dall'ospizio
di Cesare non torse li occhi putti,
morte comune, delle corti vizio,

67 infiammò contra me li animi tutti;
e li 'nfiammati infiammar sì Augusto,
che' lieti onor tornaro in tristi lutti.

70 L'animo mio, per disdegnoso gusto,
credendo col morir fuggir disdegno,
ingiusto fece me contra me giusto.

73 Per le nove radici d'esto legno
vi giuro che già mai non ruppi fede
al mio signor, che fu d'onor sì degno.

76 E se di voi alcun nel mondo riede,
conforti la memoria mia, che giace
ancor del colpo che 'nvidia le diede».

79 Un poco attese, e poi «Da ch'el si tace»
disse 'l poeta a me, «non perder l'ora;
ma parla, e chiedi a lui, se più ti piace».

82 Ond'io a lui: «Domanda tu ancora
di quel che credi ch'a me satisfaccia;
ch' i' non potrei, tanta pietà m'accora!»

85 Perciò ricominciò: «Se l'uom ti faccia
liberamente ciò che 'l tuo dir priega,
spirito incarcerato, ancor ti piaccia

88 di dirne come l'anima si lega
in questi nocchi; e dinne, se tu puoi,
s'alcuna mai di tai membra si spiega».

91 Allor soffiò il tronco forte, e poi
si convertì quel vento in cotal voce:
«Brievemente sarà risposto a voi.

causa di ciò (*ne*) perdetti la quiete (*sonni*) e la salute (*polsi*).

64. L'invidia (*la meretrice*), rovina di tutti e male (*vizio*) delle corti, che mai ha distolto il suo sguardo disonesto (*mai... non torse li occhi putti*) dalla corte imperiale (*ospizio di Cesare*)

67. aizzò (*infiammò*) tutti gli animi contro di me; e gli aizzati aizzarono tanto (*sì*) l'imperatore (*Augusto*), che le gloriose onorificenze (*lieti onor*) si convertirono (*tornaro*) in cupi dolori (*tristi lutti*).

---

Pier delle Vigne, nato a Capua alla fine del secolo XII, studiò legge a Bologna; in gioventù conobbe la miseria e gli stenti; acquistatosi fama per i suoi meriti, fece parte come notaio della

**Da un manoscritto sul gioco degli scacchi, dei dadi e delle tavole, miniato da artisti del Duecento, il realistico ritratto di un notaio e di un dignitario di corte del tempo.**

---

**"Libros de ajedrez, dados y tablos". Terminato nell'a. 1283 - Min. franco-gotica - (El Escurial, Biblioteca del Monastero di San Lorenzo - Ms. T. I. 6 - f. 19 r)**

"Libros de ajedrez, dados y tablas". Terminato nell'a. 1283 - Min. franco-gotica - (El Escurial, Biblioteca del Monastero di San Lorenzo - Ms. T. I. 6 - f. 57 r)

corte imperiale di Palermo, dove entrò nelle grazie di Federico II di Svevia, fino a diventare consigliere segreto, « protonotaro », giudice della Magna Curia e cancelliere del Regno di Sicilia. Accusato - e Dante ritiene a torto - forse di arricchimenti illeciti, di eccesso di potere e di tradimento, da cortigiani invidiosi e offesi dalla sua fortuna, dopo vent'anni di onori, cadde in disgrazia del suo signore che lo fece incarcerare e accecare (1248); l'anno dopo, disperato, si uccise. Fu uomo colto, raffinato, poeta in volgare, rinomato per la sua eloquenza e per la maestria del suo comporre in latino.

70. Il mio animo, per sprezzante compiacimento (*disdegnoso gusto*), credendo che con la morte si sarebbe sottratto al disprezzo (*disdegno*), mi rese ingiusto contro me stesso (che ero invece) giusto.

---

*Ingiusto fece me contra me giusto*: la ingiustizia che Pier delle Vigne fa a se stesso è anzitutto violazione di un diritto inalienabile: il diritto alla vita. Per un cristiano l'uomo non può togliersi la vita, essendo questa un dono di Dio. Con molta penetrazione si esprime in proposito un antico commentatore, il Buti: "Quelle cose che l'uomo non si può dare, non si dee togliere; anzi le dee tenere quanto vuole colui che gliele dà; e, se le rifiuta, ragione è che non le riabbia".
L'ingiustizia, che il protonotaro imperiale ha commesso uccidendosi, non va quindi considerata soltanto in rapporto alla sua vita giusta, ma in rapporto alla sua vita senza ulteriori specificazioni di valore. In altri termini, agli occhi di Dio, l'atto del suicida è altrettanto riprovevole qualunque sia la validità morale delle opere da questo compiute in vita. Naturalmente, sul piano umano, e agli effetti della poesia, il fatto che Pier delle Vigne si uccida senza aver nulla da rimproverarsi colora di patetico la sua tragedia. Giova ricordare in proposito come tutte le vicende che, nella *Commedia*, le anime narrano di se stesse, sono dal Poeta concepite come messaggi di verità morale che ci giungono dal mondo dove più non si può mentire; le azioni più abominevoli, per il fatto di proporsi come esempi negativi, acquistano la dignità del sacro. Nessuna però di queste storie, messe nella cornice dell'al di là, a contrasto con la condizione eterna di chi ne fu il protagonista, è in Dante soltanto un esempio: quale più quale meno, tutte sfuggono ad una definizione unilaterale e aprioristica delle nozioni di bene e di male in esse contenute. Come in tutta la grande arte, questa definizione è in Dante sempre proposta, mai imposta: lo schema concettuale si invera di continuo nella varia e ricca umanità dei suoi personaggi.

73. Per le mostruose (*nove*) radici di questo albero vi giuro che mai (*già mai*) venni meno alla fedeltà verso il mio signore, che fu tanto degno di rispetto (*onor*).

---

È del De Sanctis l'osservazione che fino a questo appassionato giuramento Pier delle Vigne ha parlato senza commuoversi, esprimendosi in una forma ricercata (in cui è come un compiacimento per la propria perizia di maestro dell'ars *dictandi*) e sottile, e che solo di fronte all'accusa di tradimento egli palesa, attraverso il dolore, la propria umanità, mentre il suo linguaggio, libero infine da ogni preoccupazione formale, ritrova la schiettezza delle grandi passioni: "vi è una cosa, una sola cosa seria che gli pesa, l'infamia che si tenta gittare sulla sua memoria, l'accusa che gli è lanciata di traditore. Qui il patetico del racconto: qui la sua immaginazione si scalda, di sotto alla veste del cortigiano spunta l'uomo, e il suo linguaggio diviene semplice ed eloquente".

76. E se l'uno o l'altro (*alcun*) di voi torna nel mondo, renda giustizia (*conforti*) alla mia memoria, che è ancora prostrata (*giace*) per il colpo che l'invidia le inferse ».

79. Virgilio attese un poco e poi mi disse: « Dal momento che egli tace non perdere tempo (*l'ora*): ma parla, rivolgigli domande, se hai piacere di sapere di più ».

82. Perciò io dissi a lui: « Domanda ancora tu ciò che credi possa appagarmi: perché io non potrei, da così grande pietà sono toccato nel cuore! »

85. Perciò riprese: « Se ti verrà fatto spontaneamente il favore (*ciò*) che le tue parole (*'l tuo dir*) chiedono in tono di preghiera (*priega*), spirito prigioniero, ti sia gradito ancora

88. di dirci in che modo l'anima si rapprende (*si lega*) in questi duri nodi (*nocchi*); e rivelaci, se puoi, se mai qualche anima si libera (*si spiega*) da simili membra ».

91. Allora il tronco soffiò forte, e poi quel soffio (*vento*) si convertì in tali parole (*cotal voce*): « Vi sarà data una risposta breve.

---

Il suo secondo discorso - premette Pier delle Vigne - sarà una breve comunicazione. In realtà i sedici versi di cui è composto non sono pochi, soprattutto se paragonati ai ventiquattro del primo. *Brievemente* sta però a significare la volontà dell'anima di non parlar troppo del proprio supplizio: il tono è staccato, oggettivo, impersonale: *sarà risposto a voi*.

Inferno XIII, 112-114
"Legenda SS. Haymonis et Vermundi".
Min. lombarda - Fine del sec. XIV -
(Milano, Biblioteca Trivulziana -
Ms. 509 - f. 2 v)

94. Quando l'anima crudele (contro se stessa) si separa (*si parte*) dal corpo dal quale essa stessa si è strappata (*disvelta*), Minosse la manda al settimo cerchio (*foce*: fauce, gola).

97. Cade nella selva, e non le è prescelto il luogo: ma là dove il caso la scaglia (*balestra*), qui germoglia come seme di frumento (*spelta*).

100. Cresce in forma di virgulto (*vermena*) e di pianta selvatica: poi le Arpie, pascendosi delle sue foglie, le procurano dolore, e un varco (*fenestra*) alle manifestazioni di esso.

103. Come le altre (anime) verremo (nella valle di Giosafat) a riprendere i nostri corpi (*per nostre spoglie*), ma non per questo alcuna di noi se ne rivestirà; poiché non è giusto avere ciò di cui ci si è privati (*om si toglie*).

106. Trascineremo penosamente (*strascineremo*) i nostri corpi fin qui, essi saranno appesi nella mesta selva, ciascuno alla pianta (*prun*) in cui è chiusa la sua anima (*ombra*) nemica (*molesta*) a se stessa ».

---

L'anima, mentre dà le notizie richieste sul proprio itinerario attraverso l'Inferno (*si parte... la manda... cade... la balestra... germoglia... surge*), si fa a poco a poco nuovamente partecipe della sua estrema vicenda: l'anima del suicida è *feroce* contro il corpo dal quale s'è *disvelta*, strappata con vio-

94 Quando si parte l'anima feroce
dal corpo ond'ella stessa s' è disvelta,
Minòs la manda alla settima foce.

97 Cade in la selva, e non l' è parte scelta;
ma là dove fortuna la balestra,
quivi germoglia come gran di spelta.

100 Surge in vermena ed in pianta silvestra:
l'Arpie, pascendo poi delle sue foglie,
fanno dolore, ed al dolor fenestra.

103 Come l'altre verrem per nostre spoglie,
ma non però ch'alcuna sen rivesta;
ché non è giusto aver ciò ch' om si toglie.

lenza e sforzo come radice dal proprio terreno e contro se stessa; e alla fine - dopo la prefigurazione oggettiva della processione che seguirà al Giudizio Universale - scopre con un brivido, fra tanti corpi, il suo: *ciascuno al prun...*

106 Qui le strascineremo, e per la mesta
selva saranno i nostri corpi appesi,
ciascuno al prun dell'ombra sua molesta».

109 Noi eravamo ancora al tronco attesi,
credendo ch'altro ne volesse dire,
quando noi fummo d'un romor sorpresi,

109. Noi eravamo ancora tutti intenti (*attesi*) all'albero, credendo che ci volesse dire altre cose, quando fummo sorpresi da un rumore.

112 similemente a colui che venire
sente il porco e la caccia alla sua posta,
ch'ode le bestie, e le frasche stormire.

112. come colui che sente arrivare il cinghiale (*il porco*) e i cani e i cacciatori (*la caccia*) al luogo dove si è appostato (*alla sua posta*), e ode le bestie e lo stormire delle frasche.

---

Finora questo canto è stato quasi totalmente privo di azione apparente, anche se ricchissimo di svolgimenti psicologici. Qui, con notevolissimo risalto, irrompe nell'immobile il movimento. "La selva che credevamo ormai di conoscere ci rivela ignote paurose profondità, sprigionando dal suo oscuro seno inattesi esseri umani e inattesi mostri, in un tumulto di caccia, dove con infernale travolgimento il cacciato è l'uomo." (Parodi)

115 Ed ecco due dalla sinistra costa,
nudi e graffiati, fuggendo sì forte,
che della selva rompièno ogni rosta.

115. Ed ecco apparire due dal lato sinistro, nudi e pieni di graffi, che scappavano così in fretta, da rompere ogni frasca (*rosta*) del bosco.

**Inferno XIII, 112-114**

**"Legenda SS. Haymonis et Vermondi". M'ra lombarda - Fine del sec. XIV - (Milano, Biblioteca Trivulziana - Ms. 509 , f. 3 r)**

118 Quel dinanzi: «Or accorri, accorri, morte!»
E l'altro, cui pareva tardar troppo,
gridava: «Lano, sì non furo accorte

121 le gambe tue alle giostre dal Toppo!»
E poi che forse li fallia la lena,
di sé e d'un cespuglio fece un groppo.

124 Di retro a loro era la selva piena
di nere cagne, bramose e correnti
come veltri ch'uscisser di catena.

127 In quel che s'appiattò miser li denti,
e quel dilaceraro a brano a brano;
poi sen portar quelle membra dolenti.

130 Presemi allor la mia scorta per mano,
e menommi al cespuglio che piangea,
per le rotture sanguinenti, in vano.

118. Quello (che correva) davanti (gridava): «Presto (or) corrimi in aiuto (accorri), corrimi in aiuto, o morte!» E l'altro, che si accorgeva (cui pareva) di restare pericolosamente indietro (*tardar troppo*), gridava: «Lano, non furono così abili (accorte)

121. le tue gambe nella battaglia (*alle giostre*) del (*dal*) Toppo!» E poiché forse gli mancava il fiato (*fallia la lena*), di sé e di un cespuglio fece un viluppo annodato strettamente (*groppo*).

---

Dilapidatori dei propri beni, quindi *nudi*, inseguiti dalle *cagne* (forse i rimorsi o, secondo alcuni, i creditori), i due sono Lano da Siena (forse Ercolano Maconi), ucciso a Pieve del Toppo, in una battaglia fra Senesi e Aretini (*alle giostre*: ai tornei: è detto con crudele ironia), e Giacomo da Sant'Andrea, padovano morto nel 1239, famoso per le sue stravaganze.
Lano grida invocando una seconda morte impossibile; il compagno è colui che "si sente rimaner solo nel pericolo e grida dietro all'altro uno scherno ch'è una maledizione, in cui si fondono insieme invidia e disperazione" (Parodi).

124. Dietro di loro c'era la selva piena di nere cagne, bramose e veloci (*correnti*) come cani da caccia (*veltri*) sguinzagliati in quel momento (*ch'uscisser di catena*).

127. Azzannarono quello che si era nascosto (nel cespuglio) e lo lacerarono (*dilaceraro*) pezzo per pezzo; poi se ne andarono portando (con sé) quelle membra dolenti.

130. Allora la mia guida mi prese per mano, e mi condusse al cespuglio che piangeva inutilmente (*in vano*) attraverso gli squarci (*rotture*) sanguinanti (*sanguinenti*).

133. Diceva il cespuglio: «O Giacomo da Sant'Andrea, a che ti è servito farti scudo (*schermo*) di me? che colpa ho io della tua vita colpevole?»

136. Quando il maestro si fermò presso di lui, disse: «Chi fosti, che attraverso tante ferite (*punte*: punture) emetti parole (*sermo*: discorso) dolorose insieme a sangue?»

---

**Inferno XIII, 127-128**

**La Commedia, Inferno, Min. lombarda - Prima metà del sec. XV - (Parigi Biblioteca Nazionale - Ms. It. 2017 - f. 160 r)**

**Inferno XIII, 129**

**La Commedia, Inferno. Min. lombarda - Prima metà del sec. XV - (Imola, Biblioteca Comunale - Ms. 32 - f. 14 r)**

133 «O Giacomo» dicea «da Santo Andrea,
che t' è giovato di me fare schermo?
che colpa ho io della tua vita rea?»

136 Quando 'l maestro fu sovr'esso fermo,
disse: «Chi fosti, che per tante punte
soffi con sangue doloroso sermo?»

139 Ed elli a noi: «O anime che giunte
siete a veder lo strazio disonesto
c' ha le mie fronde sì da me disgiunte,

Il bosco non è costituito di soli alberi, come le selve maremmane non tocche ancora dall'uomo, che Dante prende come punto di partenza naturale per la sua fantasia, esso è un intrico quasi impenetrabile di piante grandi e piccole, *sterpi, alberi, bronchi, pruno, vermena, pianta silvestra*, e poi ancora una proliferazione di *fronde, rami, ramicel, stecchi, frasche, fraschette, costa, punte, cesto*. Pier delle Vigne, anima nobile, è un *gran pruno*; ora invece Virgilio è *fermo*, ritto presso un *cespuglio*: un'anima da poco.

Chi fosse non si sa. Boccaccio parla dei molti suicidi fiorentini di quel tempo; forse Dante lo ha lasciato di proposito anonimo. È un Fiorentino: *i' fui della città...* e tanto basta. La selva infernale scompare in dissolvenza, e dietro, a chiusura di canto, si profila Firenze, l'altra città di Satana, gemella di Dite, *la tua città, che di colui è pianta che pria volse le spalle al suo fattore* (*Paradiso* IX, 127-128). Ancora una volta l'inferno ha la sua controfigura in terra.

139. Ed egli (rispose) a noi: «O anime che siete arrivate per vedere lo strazio indecoroso (*disonesto*) che ha staccato con tanta violenza (*sì... disgiunte*) le mie fronde da me stesso.

quel frammento di statua, quasi da un idolo". Al riparo dell'effigie (coniata sul fiorino) del patrono cristiano operano ancora gli influssi malefici dell'antico dio della guerra: una minaccia di annientamento incombe sulla città dilaniata dalla discordia e induce i suoi abitanti al suicidio.

151. Io mi impiccai (*fei giubbetto*: feci una forca) nelle mie case (*delle mie case*) ».

**Inferno XIII, 143-144**
"San Giovanni Battista"
di pittore veneto-bizantino.
(Venezia, Museo Correr)

142. radunatele ai piedi del cespuglio miserevole (*tristo cesto*). Io fui della città (*Firenze*) che mutò il primo patrono (*padrone*: Marte) con il Battista (San Giovanni Battista); onde egli (*Marte*) a causa di ciò

145. sempre la affliggerà (*la farà trista*) con la sua arte (la guerra); e se non fosse che sul ponte dell'Arno (*'n sul passo d'Arno*) rimane ancora un'immagine (*alcuna vista*) di lui,

148. quei cittadini che più tardi (*poi*) la fondarono nuovamente (*rifondarno*) sulle ceneri rimaste dopo Attila, avrebbero fatto fare il lavoro inutilmente (*indarno*).

La distruzione di Firenze ad opera di Attila - confuso con Totila re dei Goti, che assediò la città nel 542 - è leggenda. Come osserva l'Aglianò, Firenze appare, nelle parole di questo suicida, "dominata da un potere diabolico". Il suo destino sembra dipendere "da

142 raccoglietele al piè del tristo cesto.
I' fui della città che nel Batista
mutò il primo padrone; ond' e' per questo

145 sempre con l'arte sua la farà trista;
e se non fosse che 'n sul passo d'Arno
rimane ancor di lui alcuna vista,

148 que' cittadin che poi la rifondarno
sovra 'l cener che d'Attila rimase,
avrebber fatto lavorare indarno.

151 Io fei giubbetto a me delle mie case».

# nferno, Canto XIV

*Dopo aver radunato le fronde intorno al cespuglio del suo concittadino, Dante giunge, insieme a Virgilio, sul limitare del terzo girone. In questa parte del settimo cerchio una lenta, inesorabile pioggia di fiamme si riversa sopra una distesa di sabbia infuocata. Tre gruppi di anime soggiacciono a tre diversi tormenti: i bestemmiatori, violenti contro Dio, supini, espongono tutto il loro corpo al fuoco che cade; gli usurai, violenti contro l'arte, stanno seduti, i sodomiti, violenti contro natura, devono camminare senza tregua. I bestemmiatori sono i meno numerosi, ma i loro lamenti soverchiano quelli degli altri. Fra loro spicca una figura gigantesca, che sembra incurante del castigo divino. È Capaneo, uno dei sette re che assediarono Tebe, ucciso per la sua empietà dalla folgore di Giove. Egli non ha perduto la sua arroganza e sfida, deridendolo, il signore dell'Olimpo a colpirlo ancora una volta con le armi forgiate da Vulcano e dai Ciclopi, ma Virgilio lo redarguisce duramente.*

*I due poeti proseguono il loro cammino finché arrivano nel punto in cui dalla selva dei suicidi esce un fiumicello rosso e bollente. I fiumi infernali hanno la loro origine - spiega Virgilio - in terra. In mezzo al Mediterraneo c'è un'isola, un tempo ricca di vegetazione e felice, ora deserta: Creta. Ivi, in una grotta all'interno del monte Ida, c'è l'enorme statua di un vecchio, che volge le spalle all'Egitto e tiene lo sguardo fisso in direzione di Roma. La sua testa è d'oro, il petto d'argento, il ventre di rame, le gambe di ferro, il piede destro, sul quale il simulacro poggia, di terracotta. All'infuori del capo, ogni altra parte della statua presenta fessure dalle quali sgorgano lagrime. Il pianto di questa statua forma i fiumi infernali e lo stagno Cocito. Il canto si conclude con i chiarimenti che Virgilio dà al discepolo sull'ubicazione del Flegetonte, il fiume di sangue che occupa il primo girone e dal quale il fiumicello deriva, prendendone anche il nome, e del Letè, il fiume dell'oblio, le cui acque bagnano il paradiso terrestre, in cima al monte del purgatorio.*

## INTRODUZIONE CRITICA

Tre sono i motivi fondamentali del canto: quello della ribellione del bestemmiatore (Capaneo), quello del pianto dell'umanità colpevole che forma i fiumi infernali (il Veglio di Creta), quello, paesistico, della pioggia di fuoco, che fa da sfondo agli altri due.

Il motivo del paesaggio inumano è incominciato non appena i due poeti hanno varcato la soglia di Dite. Fin lì la natura era stata quella terrestre, ma proiettata nello smisurato.

Era quasi un'immagine visiva del loro peccato quella che, attraverso forme elementari di contrappasso, puniva gli incontinenti: fenomeni atmosferici (lussuriosi e golosi), ineluttabilità insita nel ripetersi di uno stesso movimento (avari e prodighi) e, per contrapposto, la stasi assoluta di una palude (iracondi). Ma già nella città delle arche la presenza del peccato è inscindibile dal paesaggio: la natura vi appare umanizzata, ma in senso negativo; non è più soltanto natura terribile, manifestazione di una potenza superiore all'uomo, ma giusta. Corrotta nel suo intimo dal male, la natura è qui al tempo stesso strumento della giustizia divina, espressione diretta della colpa: la terra è crivellata di sepolcri, impura, contaminata dalla presenza nel suo grembo degli eretici; il fuoco fa la sua prima comparsa, emblema di una catarsi che afferma, al di là della morte, la perenne vita dello spirito. Il dato naturale (la pianura) non è qui determinante; il paesaggio assume un significato soltanto per l'inclusione in esso del dato umano (le tombe). Questo, a sua volta, è come riassorbito nella manifestazione terribile dell'ira divina (il fuoco). Considerazioni analoghe possono farsi per il paesaggio nei tre gironi del cerchio dei violenti. Non l'acqua, come nell'alto inferno, riempie il letto del Flegetonte: è il sangue, principio di vita, che infuria su coloro che lo hanno versato, mentre nella selva dei suicidi le forme della vita appaiono come svuotate di linfa, ripiegate su se stesse, chiuse al futuro. La contraddizione che il male introduce nell'universo non è più qui un rapporto fra due dati in opposizione reciproca (l'umanità peccatrice da un lato, la natura, manifestazione del Dio vindice, dall'altro): le piante aride e contorte sono esse stesse i peccatori. La natura appare stravolta, i principii dell'umana esperienza negati, anche nel terzo girone: il fuoco, che abbiamo sempre veduto dirigersi verso l'alto (la stessa scienza medievale riconosceva in esso il più leggiero e, simbolicamente, per lo stretto legame che univa fisica e metafisica, il più spirituale degli elementi), qui è attratto dalla forza di gravità, calamitato verso il posto occupato da Lucifero. Possiamo misurare tutto il divario che corre tra un peccato di incontinenza e un peccato di violenza, mettendo a confronto la pioggia del cerchio dei golosi con quella che tormenta i violenti contro Dio. Là il fenomeno atmosferico non è essenzialmente diverso da quelli cui siamo avvezzi sulla terra, qui la struttura stessa del fenomeno smentisce, sia in senso empirico sia in senso simbolico, la sua manifestazione visibile: dall'alto, su una landa deserta, non scende il principio della vita, ma quello della consunzione violenta.

E ancora: non possiamo immaginare il fuoco altrimenti che animato da un movimento rapido, insaziato, impaziente.

Qui, perché i dannati possono soffrire non solo la pena che è in atto, ma anche quella che si prepara a colpirli, la discesa del fuoco è lenta, maestosa, riposata.

Per alcuni critici, la contraddittorietà che caratterizza il paesaggio del canto quattordicesimo è presente, ma con una sottolineatura comica, anche nel personaggio di Capaneo. Nella figura di questo ribelle, sotto la suggestione di un'analisi del De Sanctis, è stata riscontrata una divergenza tra forza apparente e fiacchezza interiore, per cui Capaneo sarebbe soltanto un vanaglorioso. In realtà, alla esatta interpretazione di questa figura nuoce il parallelo che viene di solito istituito fra essa e Farinata. Indubbiamente nel magnanimo eretico c'è una complessità di motivi che qui manca: i suoi sentimenti si manifestano a poco a poco, dolorosamente emergendo dalla compattezza del suo atteggiamento iniziale; c'è in essi un pudore e un senso delle sfumature che sono del tutto ignoti al bestemmiatore del settimo cerchio. Questo non autorizza tuttavia una caratterizzazione negativa di Capaneo. Dante lo ammira, pur condannandolo, come si può ammirare lo spettacolo di una indomita forza della natura. In Capaneo l'affermazione esclusiva e prepotente di sé non è né grottesca né comica; riflette piuttosto quell'eroismo esuberante e ingenuo che spinge i guerrieri omerici, o quelli che in una tragedia di Eschilo muovono all'assalto di Tebe (e qualcosa dello spirito di Eschilo è indubbiamente giunto sino a Dante attraverso Stazio), a vantare le proprie forze prima di iniziare il duello con l'avversario.

Il terzo motivo del canto, è quello dell'inesorabile decadimento dell'umanità attraverso le successive fasi della sua storia.

Nella landa arroventata, ecco d'improvviso un ruscello. Ma questo ruscello non è innocente, non ha nulla della freschezza dei *ruscelletti* del Casentino, così amorevolmente carezzati dalla parola di maestro Adamo nella decima bolgia (*Inferno* XXX, 64-69), né è destinato a portare la vita: due argini di pietra provvedono ad impedire che le sue acque fecondino la sabbia.

È anch'esso un'immagine di desolazione: convoglia nell'abisso del dolore il pianto dell'umanità colpevole e infelice. L'acqua, nel deserto, non è stata un miraggio; ma si è trattato di acqua inquinata, espressione di un morbo irriducibile, non dell'acqua che lava i peccati e restituisce la vita. Nel precipitare di roccia in roccia dei fiumi infernali il significato del pianto non può essere che quello di un progressivo convertirsi del dolore nella disperazione: il ghiaccio di Cocito è l'espressione ultima di questo irrigidimento dello spirito.

La Commedia, Inferno. Min. attribuita a Giotto o alla sua scuola - secolo XIV - (Chantilly, Museo Condé - Ms. 597 - f. 114 r)

# Canto XIV

1 Poi che la carità del natìo loco
mi strinse, raunai le fronde sparte,
e rende'le a colui, ch'era già fioco.

4 Indi venimmo al fine ove si parte
lo secondo giron dal terzo, e dove
si vede di giustizia orribil arte.

7 A ben manifestar le cose nove,
dico che arrivammo ad una landa
che dal suo letto ogni pianta rimove.

10 La dolorosa selva l' è ghirlanda
intorno, come 'l fosso tristo ad essa:
quivi fermammo i passi a randa a randa.

1. Poiché l'amore di patria (*la carità del natio loco*) mi riempì di commozione (*mi strinse*), raccolsi le fronde disperse (*sparte*), e le restituii a quell'anima, che ormai era muta (*fioco*).

Qui finisce il racconto delle cose vedute nella selva dei suicidi, cosicché questa terzina si lega idealmente, per quanto riguarda il contenuto, più che al canto che inizia, a quello precedente. Quest'ultimo non poteva tuttavia terminare con una nota patetica e di raccoglimento (nel verbo *strinse* sono presenti le due connotazioni, quella affettuosa e quella che indica l'intensità, la concentrazione di questo affetto), senza contraddire il senso intimo del suo sviluppo. Il tredicesimo canto è infatti il canto dell'orrore, del paradosso divenuto realtà, del dolore che non può sfogarsi che per mezzo di un dolore momentaneamente più vivo (le piante si esprimono soltanto attraverso le « finestre » che in esse aprono le Arpie; Pier delle Vigne è messo nella condizione di parlare dopo che Dante ha reciso un membro del suo corpo vegetale), del suicidio che assurge, nelle parole del fiorentino anonimo, a simbolo della rovina della sua città. D'altra parte questa terzina iniziale si isola, sia per l'argomento sia per il tono, anche dal canto di cui fa parte. Il tema della violenza (Capaneo) le è estraneo, come le è estraneo quello dell'universale corruzione da cui si origina il pianto della umanità peccatrice (Veglio di Creta). Lo Spitzer ha messo in rilievo il parallelismo tra i due gesti che Dante compie all'inizio e alla fine dell'episodio dei suicidi: "Dante fa ammenda al suo atto involontario di aprire ferite, col suo atto, deliberato e compassionevole, di ristorarle: l'episodio giunge ad una conclusione con il suo gesto, che intende placare il turbamento che l'altro gesto aveva provocato".

4. Giungemmo quindi al confine dove il secondo girone si separa (*si parte*) dal terzo, e dove si contempla una spaventosa opera (*arte*) della giustizia.

7. Per spiegare bene le cose qui vedute per la prima volta (*nove*), dico che arrivammo presso una pianura (*landa*) che respinge dalla sua superficie (*letto*) ogni forma di vegetazione.

10. La triste foresta (dei suicidi) la circonda (*l'è ghirlanda*), come il fiume di sangue (*'l fosso tristo*) circonda quest'ultima: qui ci arrestammo sul margine (*a randa a randa*: rasente rasente).

13 Lo spazzo era una rena arida e spessa,
non d'altra foggia fatta che colei
che fu da' piè di Caton già soppressa.

16 O vendetta di Dio, quanto tu dei
esser temuta da ciascun che legge
ciò che fu manifesto alli occhi miei!

19 D'anime nude vidi molte gregge
che piangean tutte assai miseramente,
e parea posta lor diversa legge.

22 Supin giacea in terra alcuna gente;
alcuna si sedea tutta raccolta,
e altra andava continuamente.

25 Quella che giva intorno era più molta,
e quella men che giacea al tormento,
ma più al duolo avea la lingua sciolta.

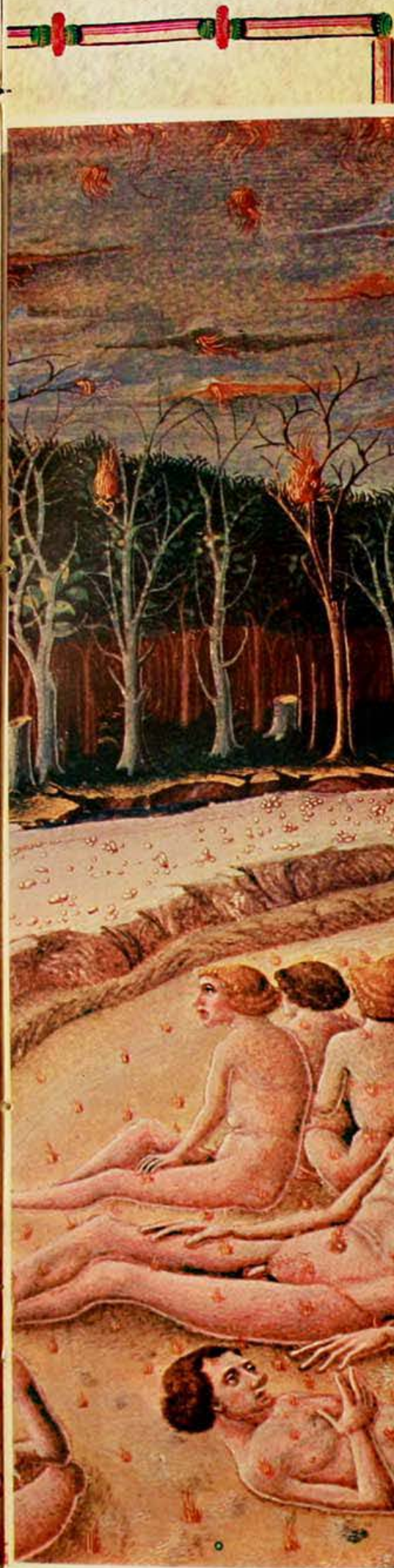
28 Sovra tutto 'l sabbion, d'un cader lento,
piovean di foco dilatate falde,
come di neve in alpe sanza vento.

31 Quali Alessandro in quelle parti calde
d' India vide sopra 'l suo stuolo
fiamme cadere infino a terra salde;

34 per ch'ei provide a scalpitar lo suolo
con le sue schiere, acciò che lo vapore
mei si stingeva mentre ch'era solo;

37 tale scendeva l'etternale ardore;
onde la rena s'accendea, com'esca
sotto focile, a doppiar lo dolore.

Inferno XIV, 19-21

La Commedia, Inferno. Min. ferrarese - a. 1474-1482.
(Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Urb. Lat. 365 - f. 36 r)

13. Il terreno (*spazzo*) era una sabbia asciutta e compatta, non dissimile (*non d'altra foggia fatta*) da quella che fu calpestata (*soppressa*) un tempo da Catone.

---

I critici hanno variamente notato l'andamento discorsivo di questa prima parte del canto. Dante indugia stranamente qui nella descrizione e nella precisazione. Come giustamente osserva il Varese, ivi "l'abbondanza delle pause, delle inflessioni di raccoglimento, d'indicazione, imprimono sin da principio un senso di chiarezza, direi di minuziosa logicità: sono punti di passaggio e d'obbligo, che ci danno tuttavia il segno della lucidità preoccupata della mente dantesca, nel suo bisogno di aiutare e non di confondere il lettore".
Per quello che riguarda l'accenno a Catone Uticense, occorre ricordare che Dante non aveva mai veduto un deserto. Il riferimento storico (la guerra combattuta in Libia tra Cesare e i Pompeiani guidati da Catone nel 45 a. C.) serve qui, come nei versi 31-36, a suggerire per via indiretta il riferimento reale per uno spettacolo fantastico. Lo scrupolo della realtà non abbandona mai Dante: è questo un altro aspetto della serietà del suo impegno morale e, nello stesso tempo, un elemento indispensabile alla sua poesia, la quale, quanto più ritrae l'irreale, tanto più lo convalida attraverso l'oggettiva fermezza della cosa vista e documentabile. Il linguaggio di Dante non è quello del sogno, ma sempre, anche nel *Paradiso*, alle soglie dell'inesprimibile, quello delle distinzioni nette.

16. O castigo (*vendetta*) di Dio, quanto devi (*dei*) essere temuto da chiunque legge ciò che apparve (*fu manifesto*) ai miei occhi!

19. Vidi molte schiere (*gregge*) di dannati indifesi (*anime nude*) che piangevano tutte con grande strazio, e appariva imposta (*posta*) a ciascuna una diversa punizione (*legge*).

22. Alcuni (i bestemmiatori) giacevano in terra in posizione supina; altri (gli usurai) sedevano tutti rannicchiati (*tutta raccolta*), altri ancora (i sodomiti) camminavano senza posa.

25. Quelli che camminavano girando intorno erano più numerosi (*più molta*), mentre quelli che sostenevano il castigo distesi (*giacea al tormento*) erano in minor numero, ma più pronti a manifestare il dolore (*più al duolo avea la lingua sciolta*).

28. Sulla distesa di sabbia, per tutta la sua ampiezza, scendevano lentamente (*d'un cader lento*), larghe falde di fuoco, come (falde) di neve su una montagna (*alpe*) senza vento.

---

L'idea della pioggia di fuoco è venuta a Dante probabilmente dalla Bibbia (distruzione di Sodoma, *Genesi* XIX, 24). Ma nuovo, e tipicamente dantesco, è l'accostamento di questa pioggia ignea ad una nevicata. La precisazione *sanza vento* suggerisce indirettamente la lentezza del fenomeno, come rilevava già un antico commentatore, il Buti: "nevica la neve a falde nell'alpi quando non è vento; imperò che quando è vento, la rompe, e nevica più minuta". Il verso *come di neve in alpe sanza vento* è la rielaborazione di un analogo verso di Guido Cavalcanti: "e bianca neve scender sanza venti". Ma, come ha mostrato il Sapegno, mentre nel Cavalcanti si afferma un gusto decorativo "da gotico fiorito", gusto che si manifesta attraverso una specificazione elegante, ma non necessaria, "bianca", in Dante tutto è ridotto all'essenziale, messo in rapporto con lo spettacolo innaturale che intende presentarci. Dove, come nell'inferno, la natura contraddice se stessa, anche l'arte deve saper trovare i mezzi per esprimere questa contraddizione.
La forza dell'immagine contenuta in questa terzina nasce dall'accostamento immediato, senza mezzi toni interposti, di due termini (*foco, neve*) che nella nostra comune percezione si escludono reciprocamente.

31. Come le fiamme che nelle calde regioni dell'India Alessandro vide cadere compatte (*salde*) fino a terra sul suo esercito (*stuolo*),

34. e perciò fece calpestare (*scalpitar*) il terreno dalle schiere, perché (*acciò che*) il fuoco (*lo vapore*) si spegneva meglio (*mei*) finché era isolato (*solo*),

37. allo stesso modo scendeva il fuoco eterno (*l'etternale ardore*); e perciò la sabbia si infiammava, come materia infiammabile (*esca*) sotto l'acciarino (*focile*), per raddoppiare la sofferenza.

---

Dante attinge le notizie riguardanti Alessandro Magno ad un passo del trattato *Sulle meteore* di Sant'Alberto Magno, ma in questo passo appaiono fusi insieme due eventi descritti separatamente in una lettera attribuita ad Alessandro e diretta ad Aristotile: una abbondante nevicata, dopo la quale il re macedone ordinò ai suoi soldati di calpestare il suolo, e una pioggia di fuoco dalla quale si ripararono opponendo ad essa i loro indumenti.

Dante e Virgilio nel girone dei violenti contro se stessi.

La Commedia, Inferno. Min. emiliana - secolo XIV - (Roma, Biblioteca Angelica - Ms. 1102 - f. 11 r)

40 Sanza riposo mai era la tresca
delle misere mani, or quindi or quinci
escotendo da sé l'arsura fresca.

43 I' cominciai: «Maestro, tu che vinci
tutte le cose, fuor che' demon duri
ch'all'entrar della porta incontra uscinci,

40. Il movimento frenetico (*la tresca*: il ballo) delle misere mani era incessante (*sanza riposo mai*), nello scostare (*escotendo*) dai corpi il fuoco appena caduto (*l'arsura fresca*).

La *tresca* è, secondo la definizione del Buti, un "ballo saltereccio, ove sia grande e veloce movimento e di molti, inviluppato". Qui il termine è usato in senso figurato come l'analogo *riddi* del settimo canto (verso 24). Soltanto che mentre là *riddi* acquistava rilievo dallo stile volutamente « aspro » del brano in cui era inserito (lo preparava un crescendo di rime intenzionalmente disarmoniche) ed esprimeva un atteggiamento di sarcastica condanna, qui *tresca*, immesso in un contesto rispondente ad altre esigenze stilistiche, implica soprattutto un sentimento di commiserazione e di stupito orrore.

43. Cominciai a parlare: « Maestro, tu che superi ogni difficoltà (*vinci tutte le cose*), tranne i diavoli ostinati (*duri*) che ci uscirono (*uscinci*) incontro mentre stavamo per entrare attraverso la porta (di Dite),

46. chi è quel grande che non sembra tenere in considerazione (*non par che curi*) le fiamme e giace sprezzante (*dispettoso*) e torvo (*torto*), in modo che la pioggia (di fuoco) non sembra fiaccarlo (*non par che 'l maturi*)? »

49. E quello stesso accortosi che chiedevo di lui a Virgilio, gridò: « Come fui da vivo, così sono da morto.

Chi parla è Capaneo, uno dei sette re che assediarono Tebe. Già nella *Tebaide* di Stazio (III, 602, 605, 661) appare come empio e disprezzatore degli dei. Il poeta latino narra che, dopo essere salito sulle mura di Tebe, osò sfidare Bacco ed Ercole, protettori della città, e infine lo stesso Giove, che, sdegnato, lo fulminò (*Tebaide* X, 8-45 sgg.).

Il *par*, due volte ripetuto in questa terzina (versi 46 e 48), è stato addotto da alcuni critici a conferma dell'interpretazione secondo la quale il tratto che contraddistinguerebbe il personaggio di Capaneo sarebbe la vanagloria; *par* starebbe così ad indicare una contraddi-

46 chi è quel grande che non par che curi
lo 'ncendio e giace dispettoso e torto,
sì che la pioggia non par che 'l maturi?»

49 E quel medesmo che si fu accorto
ch' io domandava il mio duca di lui,
gridò: «Qual io fui vivo, tal son morto.

52 Se Giove stanchi 'l suo fabbro da cui
crucciato prese la folgore aguta
onde l'ultimo dì percosso fui;

55 o s'elli stanchi li altri a muta a muta
in Mongibello alla focina negra,
chiamando "Buon Vulcano, aiuta aiuta!",

Dante e Virgilio nel girone dei violenti contro Dio.
La Commedia, Inferno. Min. emiliana - sec. XIV -
(Roma, Biblioteca Angelica - Ms. 1102 - f. 12 r).

zione tra apparenza e realtà, ostentazione di forza e intima debolezza. In realtà, come altrove in Dante, il termine ha qui soltanto il significato di « essere manifesto », « essere visibile ». Del resto, la presentazione della figura di Farinata avviene in modo analogo: *com'avesse l'inferno in gran dispitto*. La tesi che vede in Capaneo un personaggio privo di forza morale, compiaciuto di sé e vacuo, avanzata dal De Sanctis, è stata ripresa recentemente, tra gli altri, dall'Apollonio, che riduce il mitico bestemmiatore alla statura di un eroe da melodramma: "Intona il suo pezzo canoro, al primo pretesto che gli si presenta: dipana il suo dire senza sosta, in una unica cadenza di parola e di canto, d'un fiato... quando il periodo oratorio, metrico e musicale è al suo culmine, all'acuto, e accompagnato dal gesto mimico contratto con cui il protagonista istituisce da solo la battaglia contro l'antagonista invisibile, chiude con un riso di scherno proclamandosi da sé vittorioso: *non ne potrebbe aver vendetta allegra*". Per altri (Scherillo) Capaneo sarebbe la "personificazione della forza materiale". Più nel giusto appare il Croce, allorché avverte in questa figura "una forza che è qualcosa di più che forza fisica e materiale, è ancora energia spirituale, volontà, ma volontà rabbiosa, indomita e ostinata, che, appunto perché tale, inclina in qualche modo verso la forza materiale e irrazionale. Dante lo chiama *grande*, e non solo per la prestanza della persona; e nella risposta di lui: *qual io fui vivo, tal son morto*, si sente l'ammirazione, che non è abolita ed è solo repressa dal rimbrotto morale-religioso, messo in bocca a Virgilio".
Né meno esatta è la seguente osservazione del Varese: "Capaneo permane nella sua situazione umana, nel suo peccato, che era in lui la ribellione, come Francesca nel suo amore colpevole, nel momento stesso del peccato. Di questo atteggiamento... Capaneo ha coscienza, unico forse fra tutti i dannati, appunto perché il suo stesso peccato consiste in questa coscienza, ed è, in questo senso, esemplare".

52. Anche se Giove facesse lavorare fino all'esaurimento delle forze (*stanchi*) il suo fabbro (Vulcano) dal quale adirato prese il fulmine acuminato con cui mi colpì nell'ultimo giorno della mia vita;

55. anche se facesse stancare gli altri (i Ciclopi), un gruppo dopo l'altro (*a muta a muta*), nella nera fucina dentro l'Etna (*Mongibello*), invocando: "Esperto Vulcano, aiuto, aiuto!",

58. così come fece durante la battaglia di Flegra (combattuta tra i giganti che tentavano di scalare l'Olimpo e gli dei), e mi fulminasse con tutta la sua forza, non potrebbe gioire della sua vendetta ».

---

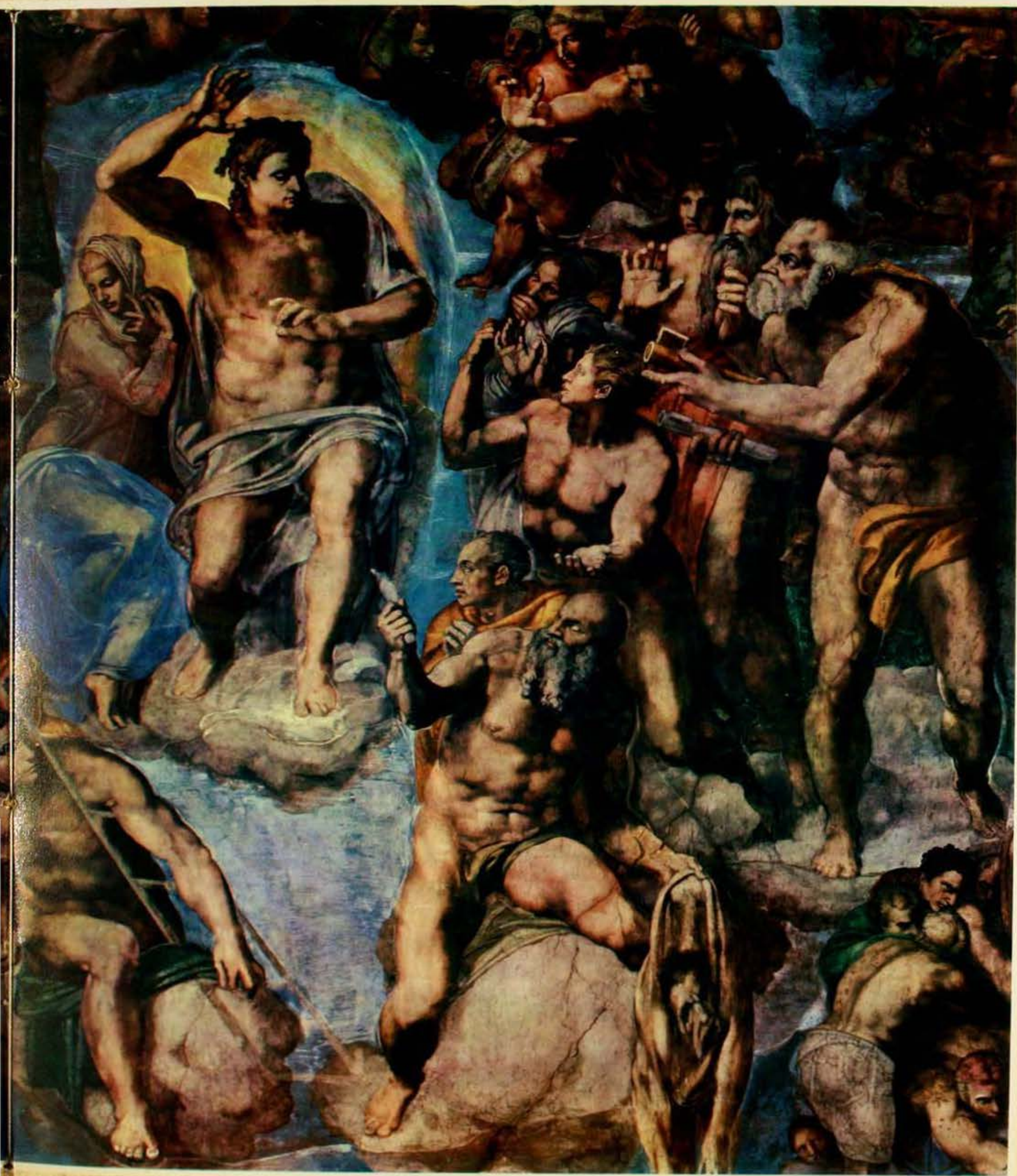
Nel discorso di Capaneo, l'accavallarsi tumultuoso delle subordinate e degli incisi, se dà l'impressione di una forza immane e quasi gioiosamente scatenata, che non conosce limiti, si svolge in realtà per nessi rigorosissimi ed esprime un forte potere di sintesi e organizzazione logica. Nel suo tono beffardo non c'è traccia di quella fiacchezza morale che alcuni hanno voluto vedervi. Così giustamente osserva il Varese: "L'ampiezza del periodo serve questa volta alla concentrazione e a mettere in evidenza, nello sfondo di questa scena agitata e goffa, la immobilità tetragona di Capaneo..." La contrapposizione fra il gruppo delle prime due condizionali (se *Giove*... o *s'elli*...) e la terza (e me *saetti*) è l'espressione sintattica della irriducibilità di questo *grande*, che oppone se stesso inerme al suo onnipotente antagonista.

61. Allora Virgilio parlò con tanta veemenza (*di forza tanto*), come non lo avevo udito mai fino allora: « O Capaneo, proprio nel fatto che non si modera (*s'ammorza*: si smorza)

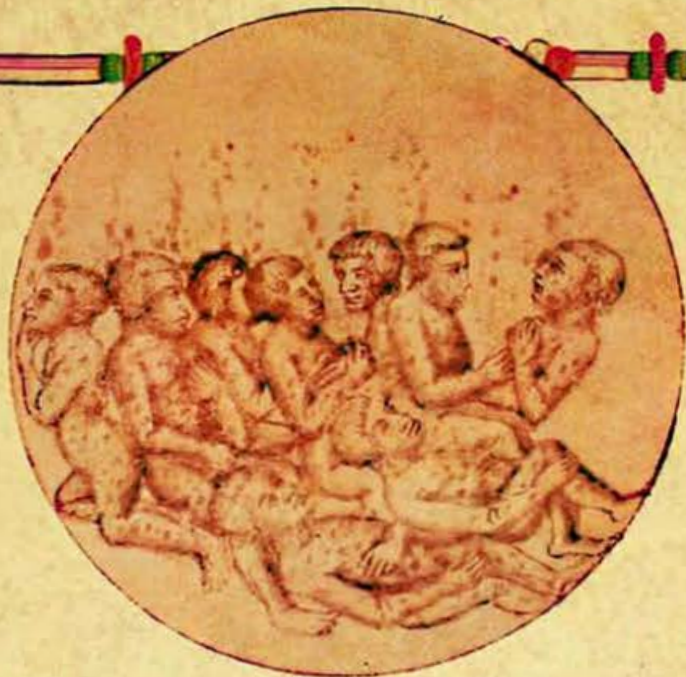
64. la tua superbia, tu sei maggiormente punito: nessun supplizio, all'infuori della tua rabbia, sarebbe una sofferenza adeguata (*dolor compito*) al tuo furore ».

67. Poi si rivolse verso di me con viso più sereno (*con miglior labbia*) dicendo: « Quello fu uno dei sette re che assediarono (*assiser*) Tebe; ed ebbe e sembra abbia

70. Dio in dispregio (*disdegno*), e sembra che poco lo stimi; ma, come gli dissi, i suoi atteggiamenti di disprezzo (*di-*

**Inferno XIV, 16-18**
**"Giudizio Universale" di Michelangelo (a. 1475-1564) - (particolare).**
**(Roma, Vaticano - Cappella Sistina)**

58 sì com'el fece alla pugna di Flegra,
e me saetti con tutta sua forza:
non ne potrebbe aver vendetta allegra».

61 Allora il duca mio parlò di forza
tanto, ch' i' non l'avea sì forte udito:
«O Capaneo, in ciò che non s'ammorza

64 la tua superbia, se' tu più punito:
nullo martiro, fuor che la tua rabbia,
sarebbe al tuo furor dolor compito».

67 Poi si rivolse a me con miglior labbia
dicendo: «Quei fu l'un de' sette regi
ch'assiser Tebe; ed ebbe e par ch'elli abbia

70 Dio in disdegno, e poco par che 'l pregi;
ma, com' io dissi lui, li suoi dispetti
sono al suo petto assai debiti fregi.

73 Or mi vien dietro, e guarda che non metti,
ancor, li piedi nella rena arsiccia;
ma sempre al bosco tien li piedi stretti».

76 Tacendo divenimmo là 've spiccia
fuor della selva un picciol fiumicello,
lo cui rossore ancor mi raccapriccia.

**Inferno XIV, 61-62**

**La Commedia, Inferno. Min. dell'inizio del sec. XV - (Madrid, Biblioteca Nazionale - Vit. 23-5 - f. 55 r)**

*spetti*) sono ornamenti assai appropriati (*assai debiti fregi*) al suo animo (*petto*).

---

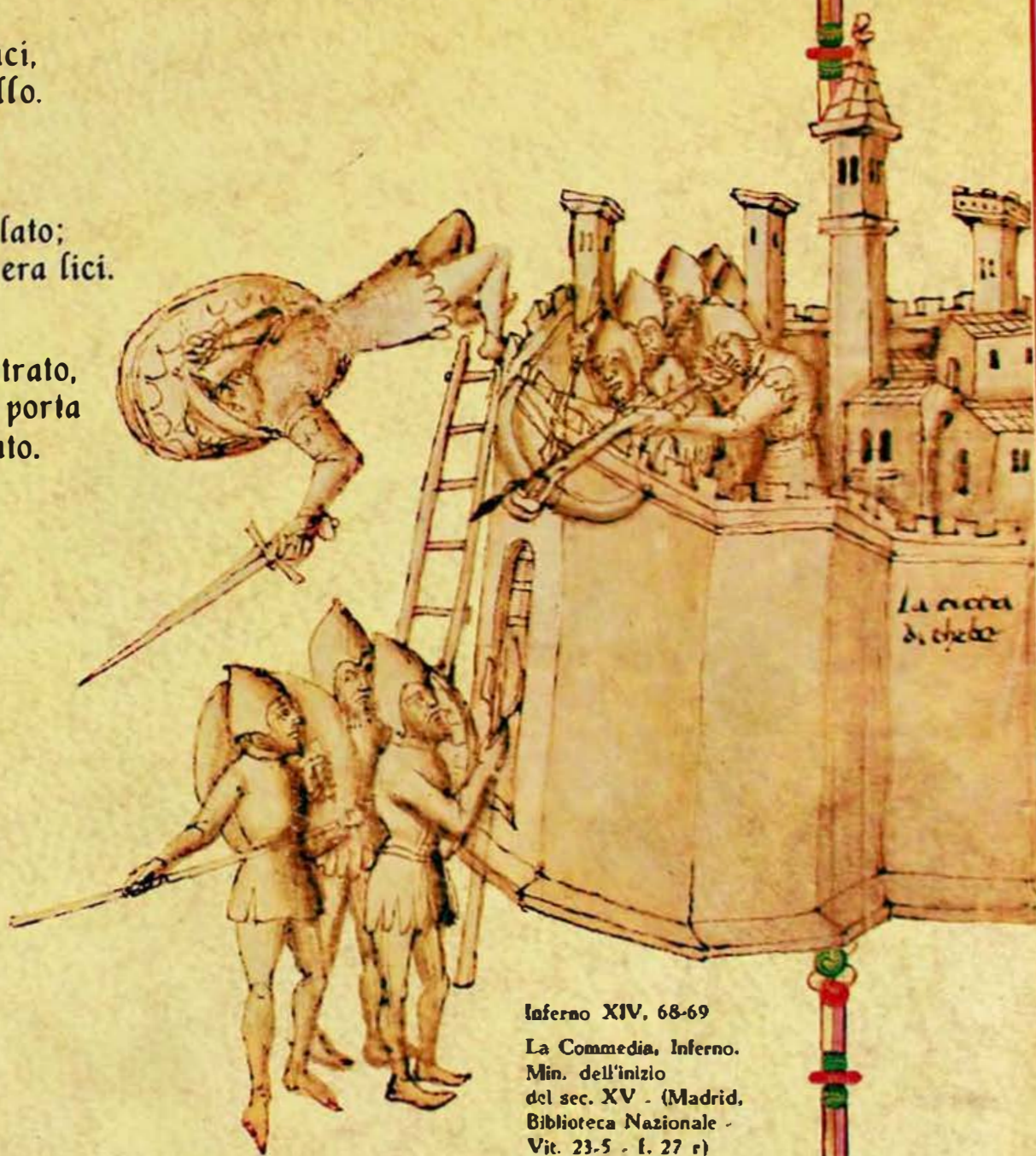
Il Momigliano nota una certa affinità fra l'episodio di Capaneo e quello di Filippo Argenti. In senso generico, sia l'uno sia l'altro prospettano un esempio di superbia punita, ma il critico ravvisa in essi anche una somiglianza più stretta: nelle parole di cui Virgilio si serve per condannare la presunzione di questi dannati, in cui "ritornano... le rime *regi* e *fregi*, e la seconda sembra aver suggerito tutta l'idea della frase *li suoi dispetti sono al suo petto assai debiti fregi*". Identico appare, inoltre, l'atteggiamento benevolo del maestro verso Dante. Più che all'episodio di Filippo Argenti, tuttavia, il rimprovero di Virgilio a Capaneo fa pensare al discorso con cui il poeta latino apostrofa Pluto: in esso è già anticipato il concetto del furore impotente che tormenta, nell'inferno, sia i dannati sia i loro carnefici.

73. Seguimi adesso, e stai attento (*guarda*), anche ora (*ancor*), a non mettere i piedi nella sabbia bruciata (*arsiccia*); ma tieni sempre i piedi a contatto (*stretti*) col suolo del bosco».

76. In silenzio giungemmo (*divenimmo*) nel punto dove scaturisce (*spiccia*) dalla selva un fiumicello, il cui colore

79 Quale del Bulicame esce ruscello
che parton poi tra lor le pettatrici,
tal per la rena giù sen giva quello.

82 Lo fondo suo ed ambo le pendici
fatt'era 'n pietra, e' margini da lato;
per ch'io m'accorsi che 'l passo era lici.

85 «Tra tutto l'altro ch' i' t' ho dimostrato,
poscia che noi entrammo per la porta
lo cui sogliare a nessuno è negato.

Inferno XIV, 68-69

La Commedia, Inferno. Min. dell'inizio del sec. XV - (Madrid, Biblioteca Nazionale - Vit. 23-5 - f. 27 r)

rosso ancora mi fa raccapricciare (*mi raccapriccia*).

79. Come dal Bulicame esce un ruscello che le pettinatrici (della canapa) dividono (*parton*) poi fra di loro, similmente quello scorreva (*giù sen giva*) attraverso la sabbia.

---

Fin dal XIII secolo la lavorazione della canapa si svolgeva intorno a Viterbo in piscine che derivavano l'acqua dal Bulicame, piccolo lago d'acqua sulfurea bollente, nelle vicinanze della città. Le *pettatrici* potrebbero essere qui le donne addette a cardare la canapa. La lezione *peccatrici* (meretrici), che si ritrova nei manoscritti, non trova conferma nelle testimonianze del tempo; non risulta in alcun documento che le meretrici di Viterbo usassero servirsi delle acque del Bulicame per i loro bagni, come spiegano basandosi su questo verso, gli antichi commentatori.

82. Il suo letto (*fondo*) ed entrambe le sponde (*pendici*) erano fatti di pietra, come pure gli argini laterali (*margini da lato*); e perciò mi accorsi che lì (*lici*) era il passaggio (attraverso la sabbia infuocata).

85. « Fra tutte le altre cose che ti ho mostrato (*dimostrato*), dopo che entrammo attraverso la porta (dell'inferno) il cui ingresso (*sogliare*: soglia) non è precluso a nessuno.

**Inferno XIV, 104**
Da "Comentarios al Apocalipsis" di Beato de Liébana: l'allegoria dell'Oriente attraverso la rappresentazione simbolica del regno babilonese e medo-persiano nell'arte preromanica spagnola di stile mozarabico - a. 975 - (Gerona, Tesoro della Cattedrale - f. 258 v)

88 cosa non fu dalli tuoi occhi scorta
notabile come 'l presente rio,
che sovra sé tutte fiammelle ammorta».

91 Queste parole fuor del duca mio;
per ch'io 'l pregai che mi largisse il pasto
di cui largito m'avea il disio.

94 «In mezzo mar siede un paese guasto»
diss'elli allora, «che s'appella Creta,
sotto 'l cui rege fu già il mondo casto.

97 Una montagna v'è che già fu lieta
d'acqua e di fronde, che si chiamò Ida:
or è diserta come cosa vieta.

100 Rea la scelse già per cuna fida
del suo figliuolo, e per celarlo meglio,
quando piangea, vi facea far le grida.

103 Dentro dal monte sta dritto un gran veglio,
che tien volte le spalle inver Damiata
e Roma guarda come suo speglio.

88. i tuoi occhi non videro nessuna cosa notevole (*notabile*) come questo corso d'acqua (*'l presente rio*), che sopra di sé smorza (*ammorta*) tutte le fiammelle. »

C'è un contrasto fra l'apparenza modesta di questo ruscello e la portata universale del suo significato. Virgilio prepara l'alunno alla grandiosa leggenda che sta per raccontargli: il suo vocabolario è scelto, non senza un'ombra di pedanteria (*notabile... presente*); Dante dovrà accogliere le sue parole come espressione di una verità che non nega, ma convalida i sistemi dottrinali da lui appresi nelle scuole.

91. Queste furono (*fuor*) le parole della mia guida; perciò la pregai che mi concedesse il cibo (*pasto*) di cui mi aveva dato il desiderio (che mi spiegasse le cose che, dopo il suo accenno, desideravo sapere).

94. « In mezzo al mare si trova (*siede*) una terra desolata (*un paese guasto*) » disse Virgilio allora, « che si chiama (*s'appella*) Creta, sotto il cui re un tempo (*già*) il mondo fu virtuoso.

Sotto il re cretese Saturno il mondo godette della favolosa « età dell'oro », durante la quale gli uomini vissero in perfetta pace e in completa felicità (cfr. Virgilio - *Eneide* VIII, 319 sgg.). Anche la rappresentazione dell'isola di Creta un tempo ricca e ora caduta in rovina, è di origine virgiliana (*Eneide* III, 104 sgg.).

97. Vi si trova una montagna una volta allietata da acque e vegetazione, il cui nome fu Ida: ora è abbandonata come cosa vecchia (*vieta*).

100. Rea la scelse una volta come nascondiglio sicuro (*cuna fida*) per suo figlio, e per celarlo meglio, quando piangeva, ordinava di gridare (*vi facea far le grida*).

Rea, moglie di Saturno, per sottrarre il figlioletto Giove al padre che voleva divorarlo, lo nascose sul monte Ida e quando il bambino vagiva, i Coribanti, seguaci del suo culto (cfr. Virgilio - *Eneide* III, 111-113), facevano un grande fragore perché non lo si udisse.

103. Dentro il monte sta eretto un gran vecchio (*veglio*), che tiene le spalle volte verso Damiata (Damietta, su una delle foci del Nilo: indica qui l'Oriente) e guarda Roma come fosse il suo specchio (*speglio*).

Il discorso di Virgilio procede, come ha osservato il Momigliano, "senza legami sintattici, per tempi staccati, che isolano via via i luoghi e i fatti in una stupita lontananza, in un magico silenzio". La favola del Veglio di Creta, che qui inizia, è poetica soprattutto nella sua parte iniziale, dove prevale il senso del mistero, come afferma anche il Croce.
L'idea profonda che è alla base dell'allegoria del Veglio è il legame che unisce il peccato al dolore, il mondo in cui il peccato si compie a quello in cui esso è punito. Dante fonde in questa leggenda un passo della Bibbia e uno di Ovidio. Nel Libro di Daniele (II, 31-33) è detto della statua apparsa in sogno a Nabucodonosor: essa appare fatta di materiali sempre più vili a mano a mano che lo sguardo del re babilonese la percorre dalla testa ai piedi. Nelle *Metamorfosi* (I, 89-150) il progressivo decadere dell'umanità dallo stato di innocenza è adombrato nel mito delle « quattro età dell'uomo »: l'aurea, l'argentea, quella del rame, quella del ferro.

**Inferno XIV, 105**

Da "Comentarios al Apocalipsis" di Beato de Liébana: l'allegoria di Roma. Min. mozarabica - a. 975 - (Gerona, Tesoro della Cattedrale - f. 259 r)

Inferno XIV, 106
La "testa... di fino oro formata" del Veglio di Creta simboleggia il primo periodo felice dell'umanità sulla terra: è la leggendaria "età dell'oro" del mondo pagano e il paradiso terrestre dei cristiani.

"Georgiche" di Virgilio. Min. del "Maestro del Térence des Ducs" - inizio del sec. XV - (Holkham Hall, Lord Leicester Library - Ms. Holkham 307 - f. 88 v)

106 La sua testa è di fino oro formata,
e puro argento son le braccia e il petto,
poi è di rame infino alla forcata;

109 da indi in giuso è tutto ferro eletto,
salvo che 'l destro piede è terra cotta;
e sta 'n su quel, più che 'n su l'altro, eretto.

112 Ciascuna parte, fuor che l'oro, è rotta
d'una fessura che lagrime goccia,
le quali, accolte, foran quella grotta.

115 Lor corso in questa valle si diroccia:
fanno Acheronte, Stige e Flegetonta;
poi sen van giù per questa stretta doccia

106. Il suo capo è fatto di oro puro (*fino*), le braccia e il petto sono di puro argento, poi è di rame fino al punto in cui le gambe si biforcano (*forcata*);

109. da questo punto in giù è tutto di ferro scelto (*eletto*), eccetto il piede destro che è di terracotta; e si appoggia (*sta... eretto*) più su questo che sull'altro piede.

Stabilito che la statua del Veglio simboleggia il decadimento del genere umano, l'interpretazione più plausibile di questa allegoria è che i metalli di cui la statua è formata, alludano alle «età dell'uomo» elencate da Ovidio. In particolare, la parte meno nobile di essa, quella dalla *forcata* in giù, indicherebbe l'era della massima corruzione. Nel piede di ferro occorrerebbe allora vedere l'Impero, e in quello di terracotta la Chiesa che si è arrogata il potere temporale ed erroneamente, secondo Dante, pretende di essere la suprema autorità politica in terra.

112. Ogni parte, fuorché quella d'oro, è incisa (*rotta*) da una fessura che stilla lagrime, le quali, raccolte insieme (*accolte*), perforano la roccia (*grotta*).

115. Esse (*lor corso*) precipitano di roccia in roccia (*si diroccia*) in questo abisso: formano l'Acheronte, lo Stige e il Flegetonte; poi scendono attraverso questo stretto canale (*doccia*)

118. fino al punto ove più non si scende (*si dismonta*): formano il Cocito; e che aspetto abbia quella palude, lo vedrai; perciò adesso non ne parlo (*però qui non si conta*).»

Cocito è lo stagno ghiacciato che occupa il nono cerchio; in esso sono immersi i traditori e *lo 'mperador del doloroso regno*, Lucifero, che tradì la fiducia in lui riposta da Dio.
L'origine dei fiumi infernali è un elemento nuovo che non si trova nei mo-

118 infin là ove più non si dismonta:
fanno Cocito: e qual sia quello stagno,
tu lo vedrai; però qui non si conta».

121 E io a lui: «Se 'l presente rigagno
si diriva così dal nostro mondo,
perché ci appar pur a questo vivagno?»

124 Ed elli a me: «Tu sai che 'l luogo è tondo;
e tutto che tu sie venuto molto
pur a sinistra, giù calando al fondo,

127 non se' ancor per tutto il cerchio volto:
per che, se cosa n'apparisce nova,
non de' addur maraviglia al tuo volto».

delli biblico e classico, che hanno ispirato l'allegoria del Veglio. Dante voleva, come scrive lo Steiner, "che il dolore, in quanto è conseguenza del peccato, fosse restituito a colui che del peccato è la prima origine". Perciò il pianto dell'umanità intera "cinge l'inferno, lo attraversa, diventa strumento della punizione di quei tristi che lo hanno fatto versare più copioso ai loro simili, ma infine scende a cercare nel profondo di quello il signore d'ogni malizia e al repugnante contatto di esso si muta in ghiaccio e costituisce così i ceppi eterni del superbo che ha scatenato nel mondo il peccato e la morte, e che fu agli uomini causa prima di infelicità". L'allegoria del Veglio di Creta e la teoria dei fiumi infernali non hanno soltanto un valore strutturale (in quanto ci mettono al corrente della topografia infernale), ma anche e soprattutto poetico, nella misura in cui si concretano in una solenne, accorata meditazione sul corso della storia umana. Quello simboleggiato nella figura del Veglio di Creta e nella teoria sulla formazione dei fiumi infernali è tuttavia soltanto l'aspetto negativo - indispensabile, ma non definitivo - del pensiero di Dante sulla storia: cardine di questo pensiero è infatti la provvidenzialità divina, la ferma fede nel trionfo del bene e della razionalità, oltre ogni ingiustizia e dolore.

121. E io: «Se questo (*'l presente*) fiumicello scaturisce quindi (*si diriva così*) dalla terra, perché ci si mostra soltanto su questo margine (*vivagno*)?»

124. E Virgilio: «Tu sai che questo luogo ha forma circolare; benché, scendendo verso il fondo, tu ti sia inoltrato parecchio procedendo sempre a sinistra,

127. non hai ancora compiuto un giro intero (*non se' ancor per tutto il cerchio volto*): perciò, se appare una cosa nuova, essa non deve (*de'*) apportare (*addur*) un'espressione di stupore (*maraviglia*) sul tuo volto».

**Inferno XIV, 106**

**L'atmosfera idillica dell'"età dell'oro" per il genere umano, da Virgilio eternata nella poesia delle "Bucoliche", ispira delicati accenti lirici all'ignoto miniaturista.**

**"Bucoliche" di Virgilio. Min. del "Maestro del Térence des Ducs" - inizio del sec. XV - (Holkham Hall, Lord Leicester Library - Ms. Holkham 307 - f. 1 r)**

Inferno
XIV, 106-111
La grandiosa figura del Veglio di Creta ha la sua origine in un passo del profeta Daniele (II, 31-35), è presente in una tradizione ricordata da Plinio il Vecchio (Naturalis Historia VII, 16) e da Sant'Agostino (De Civitate Dei XV, 9) ed è infine splendidamente sintetizzata in forma poetica da Dante, che immagina da essa scaturiscano i fiumi infernali.

Da "Comentarios al Apocalipsis" di Beato de Liébana: la visione di Nabucodonosor secondo il testo di Daniele. Min. mozarabica - a. 975 - (Gerona, Tesoro della Cattedrale - f. 244 r)

130 E io ancor: «Maestro, ove si trova
Flegetonta e Letè? ché dell'un taci,
e l'altro di' che si fa d'esta piova».

133 «In tutte tue question certo mi piaci»
rispuose; «ma 'l bollor dell'acqua rossa
dovea ben solver l'una che tu faci.

136 Letè vedrai, ma fuor di questa fossa,
là dove vanno l'anime a lavarsi
quando la colpa pentuta è rimossa».

139 Poi disse: «Omai è tempo da scostarsi
dal bosco; fa che di retro a me vegne:
li margini fan via, che non son arsi,

142 e sopra loro ogni vapor si spegne».

130. E io ancora: «Maestro, dove si trovano il Flegetonte e il Letè? poiché di uno di questi non parli, e dell'altro dici che ha origine (*si fa*) da questa pioggia (di lagrime)».

Il Flegetonte è il fiume di sangue bollente in cui sono puniti i violenti contro il prossimo: il Letè scorre sulla vetta del monte del purgatorio (dove è il paradiso terrestre) e fa perdere alle anime che si sono pentite, e sono sul punto di ascendere al cielo, la memoria delle loro colpe.

133. «In tutte le tue domande riscuoti certamente la mia approvazione (*certo mi piaci*)» rispose: «ma il ribollire dell'acqua rossa doveva ben risolvere uno dei due quesiti che proponi (*faci*).

136. Vedrai il Letè, ma fuori di questo abisso, là dove le anime vanno a detergersi quando ogni peccato di cui si sono pentite (*pentuta*) è cancellato (*rimossa*: allontanata).»

139. Quindi disse: «Ormai è tempo di allontanarsi dal bosco: fa in modo di seguire i miei passi: gli argini, che non sono bruciati dal fuoco, indicano la strada,

142. e sopra di loro ogni fiamma (*vapor*) si spegne».

# nferno, Canto XV

*Per evitare la pioggia di fiamme i due pellegrini avanzano su uno degli argini del fiumicello che attraversa il terzo girone e s'imbattono in una schiera di anime di dannati, uno dei quali afferra Dante per il lembo della veste e manifesta la propria meraviglia nel vederlo in quel luogo.*

*Il Poeta lo riconosce, nonostante abbia il volto devastato dal fuoco: è Brunetto Latini, il suo maestro, che esprime il desiderio di affiancarsi a lui nel cammino. Nessuno, infatti, dei violenti contro natura può interrompere il proprio andare: chi infrange questa legge è poi condannato a giacere cento anni sotto la pioggia di fuoco senza poter scuotere da sé le fiamme che lo colpiscono. Dante continua pertanto a camminare sull'argine e riceve da Brunetto la predizione della sorte che il futuro gli riserva: « Se rimani fedele ai principii che hanno fin qui ispirato le tue azioni, la tua opera ti darà la gloria ». Poi il discorso cade su Firenze e la faziosità dei Fiorentini, in massima parte discendenti dai rozzi abitanti di Fiesole, avari, invidiosi, superbi.*

*Sia l'uno sia l'altro partito in cui la città è divisa - aggiunge Brunetto - cercherà di avere Dante in suo potere, ma non riuscirà in questo intento. Il Poeta a sua volta tesse l'elogio del suo maestro, dal quale ha appreso come l'uomo ottiene gloria fra i posteri, e dichiara che questa profezia, come quella di un altro spirito, Farinata, verrà sottoposta all'interpretazione di Beatrice. Per il resto si dice pronto a far fronte ai colpi del destino. Pregato dal Poeta, Brunetto nomina alcuni fra gli spiriti condannati alla sua stessa pena, quindi si accommiata, raccomandandogli la sua opera maggiore, il* Tesoro, *attraverso la quale sopravviverà nel ricordo degli uomini.*

## INTRODUZIONE CRITICA

Nel colloquio di Dante con Ciacco il tema di Firenze si affaccia per la prima volta nella *Commedia* accentrato intorno a quelli che ne saranno poi i motivi fondamentali: la discordia fra i cittadini, il prevalere della faziosità sulla giustizia, dell'affarismo sull'onestà sobria delle antiche generazioni. Ivi è proposto anche il tema, ad esso complementare, del contrasto fra valutazione « laica » della figura dell'uomo politico e valutazione del credente. Da Ciacco Dante apprende che Farinata, il Tegghiaio, Jacopo Rusticucci e gli altri Fiorentini che operarono per il bene della patria si trovano *tra l'anime più nere*. Agli occhi di Dio l'uomo non si identifica quindi con il cittadino: le sole virtù civiche sono insufficienti a redimerlo. Il tema politico si ripropone nell'episodio di Farinata e in quello di Pier delle Vigne: uomini politici entrambi, entrambi ghibellini, essi riscuotono l'ammirata approvazione del Poeta per il disinteresse con cui hanno servito i loro ideali in terra, ma lo lasciano dolorosamente perplesso a causa della loro insensibilità ai valori proposti all'uomo da Dio.

Il tema politico e quello del dissidio fra agire umano e sua insufficiente legittimazione etico-religiosa culminano nei canti quindicesimo e sedicesimo dell'*Inferno*. Qui la parola del Poeta investe in pieno gli eventi della storia di Firenze che lo hanno veduto testimone e protagonista, trasfigurandoli in una sorta di appassionata e simbolica autobiografia, mentre propone, al tempo stesso, alla nostra meditazione il dolore dei dannati, l'esempio di uomini illustri resi irriconoscibili dai segni della collera divina. Se infatti lo sfondo ideale, nostalgico, lancinante nel ricordo, degli incontri di Dante con Brunetto Latini e con alcuni dei più cospicui esponenti del partito guelfo in Firenze è Firenze stessa - la *terra prava* che induce il Poeta ad esprimersi nei modi immaginosi e solenni dei profeti d'Israele - lo sfondo reale, testimonianza incontrovertibile della miseria di queste grandi anime, è il sabbione infuocato, la pioggia sterile che le percuote. Al motivo profetico e a quello della gloria terrena dell'uomo che *s'etterna* attraverso il *ben far* e sopravvive oltre la morte, nella propria opera - *sieti raccomandato il mio Tesoro* - si accompagna come costante sottinteso quello della colpa umana, che solo la fede e il rispetto, ad essa conseguente, dell'ordine naturale, possono riscattare.

I critici hanno variamente cercato di interpretare la contraddizione, così stridente per noi nel canto quindicesimo dell'*Inferno*, fra la condanna che Dante, in veste di teologo e di moralista, infligge al suo vecchio maestro Brunetto Latini e l'aureola di dignitosa fermezza di cui la sua poesia circonda questa figura. Il Pézard, ad esempio, ha creduto di eliminare le ragioni del nostro disagio avanzando addirittura l'ipotesi, sostenuta da una ricca documentazione, che nel terzo girone le anime condannate a camminare eternamente sotto la pioggia di fuoco non siano quelle dei sodomiti, ma quelle dei "violenti contro le arti liberali". Altri, come il Pasquazi, hanno cercato di cogliere il rapporto che legherebbe, nell'episodio di Brunetto e in quello dei tre Fiorentini del canto successivo, lo splendore delle virtù civili di queste anime al vizio che alimentarono in segreto. I termini di questa contrapposizione sembrano inconciliabili, ma il Pasquazi ritiene che, nella visione rigorosamente orientata verso la trascendenza che fu quella del Poeta dopo il momento « laico » rappresentato dal *Convivio* e dalla sua partecipazione alla vita politica di Firenze, "autosufficienza civile e sodomia dovettero apparire a Dante come aspetti... di una medesima realtà", in quanto espressioni, sia l'una che l'altra, del peccato di superbia. "Proprio perché il suo viaggio doveva servire a collocare lui nella verità, e ogni uomo con lui, era necessario che quel fallace modo di virtù civile, di autosufficienza morale e di perfezione culturale fosse condotto alle... forme del suo più profondo squallore, della sua più significativa deformità. La superbia poteva piacergli; ma la constatata riduzione della superbia alla sodomia lo doveva guarire." In altre parole: al fondo del peccato dei grandi guelfi fiorentini che incontra in questo girone, Dante intravede, portata all'assurdo e rovesciata nel grottesco, la stessa sprezzante affermazione di autosufficienza che aveva indotto Farinata nel peccato di eresia.

Nella misura in cui oltrepassano l'ambito delle interpretazioni tradizionali e ci suggeriscono un modo più approfondito di interrogare il testo del poema, le tesi del Pézard e del Pasquazi sono ricche d'interesse, ma non appaiono senz'altro determinanti ai fini di un giudizio sulla poesia dei canti quindicesimo e sedicesimo nel loro complesso, e dell'episodio di Brunetto Latini in particolare. Essa, come ha rilevato il Bosco, consiste proprio "nel contrasto tra l'austerità morale di Brunetto e la miseria del suo peccato, tra la debolezza di cui questo è testimonianza, e la fortezza d'animo che il suo discorso e quello tonalmente concorde del suo discepolo rivelano" Brunetto Latini non è un personaggio complesso come Francesca o Farinata; in lui questo contrasto si manifesta nei modi di un delicato riserbo, senza mai prorompere in una formulazione esplicita. Dante ce lo presenta come un maestro e con l'altro maestro, Virgilio, Brunetto ha in comune la fondamentale mestizia, il tono elegiaco di chi, avendo sempre perseguito la verità e il bene, sa di esserne rimasto lontano, non meno che la nobile fermezza nell'additare al discepolo il doloroso cammino della rettitudine. Ma, mentre nel personaggio di Virgilio questi sentimenti si caricano sempre delle allusioni simboliche richieste dalla sua funzione di guida razionale, in Brunetto essi sono rappresentati nella loro più viva immediatezza. Lo splendore della profezia, basata qui, più che negli episodi di Ciacco e di Farinata, su un fitto intrecciarsi di metafore, non riesce ad offuscare la cordiale familiarità, la nostalgia semplice delle sue parole.

aspetti della realtà a noi più consueta. La prima di queste due similitudini è grandiosa e cupa; i suoni stessi suggeriscono la lotta senza quartiere tra l'uomo e il mare, veduto come un mostro scatenato. Di fronte all'impeto e alla paura espressi in *s'avventa* e *si fuggia* è posto il semplice, disadorno, impersonale *fanno*, quasi a significare che la forza dell'uomo inerme è nella sua operosità e nel suo essere sociale. La seconda similitudine, più riposata e precisa (l'avversario da combattere non è l'oceano misterioso e lontano, ma un fiume noto al Poeta), evoca, quasi per contrasto, nel momento in cui dopo il lungo letargo invernale le nevi si sciolgono, un clima dolce e sereno.

**Inferno XV, 1**

**La Commedia, Inferno. Min. emiliana - sec. XIV - (Roma, Biblioteca Angelica - Ms. 1102 - f. 17 r)**

# Canto XV

1 Ora cen porta l'un de' duri margini;
e 'l fummo del ruscel di sopra aduggia,
sì che dal foco salva l'acqua e li argini.

4 Quale i Fiamminghi tra Guizzante e Bruggia,
temendo il fiotto che 'nver s'avventa,
fanno lo schermo perché 'l mar si fuggia;

7 e quale i Padovan lungo la Brenta,
per difender lor ville e lor castelli,
anzi che Chiarentana il caldo senta;

10 a tale imagine eran fatti quelli,
tutto che né sì alti né sì grossi,
qual che si fosse, lo maestro felli.

1. Ora ci porta una delle due salde sponde: e il vapore del ruscello fa schermo (*di sopra aduggia*), in modo da riparare dalle fiamme l'acqua e gli argini.

4. Come la diga (*schermo*) che i Fiamminghi, temendo la marea (*fiotto*) che si scaglia contro di loro, innalzano (*fanno*) tra Wissant e Bruges perché il mare si ritiri (*si fuggia*: fugga),

7. e come quella che i Padovani (innalzano) lungo il corso del Brenta, per proteggere le loro città (*ville*) e i loro borghi fortificati (*castelli*), prima che la Carinzia (comprendeva anche la Valsugana dove nasce il Brenta) senta il caldo (che, sciogliendo le nevi, fa ingrossare i fiumi),

10. in tal modo (a *tale imagine*) erano costruiti quegli argini, benché (*tutto che*) l'artefice, chiunque egli fosse stato, non li avesse fatti (*felli*) né così alti né così larghi.

Nell'impegno di dar consistenza visiva e verosimiglianza alle scene da lui immaginate, Dante spesso non si contenta di un solo termine di riferimento, ma raffronta il dato fantastico a diversi

13. Già ci eravamo allontanati (*eravam... rimossi*) dalla selva tanto, che non avrei veduto dove essa era, anche se io (*perch'io*) mi fossi voltato indietro,

16. quando incontrammo un gruppo di anime che camminavano lungo l'argine, e ognuna ci osservava (*riguardava*) come ci si scruta di sera (*come suol da sera*

19. *guardare uno altro*) nel periodo del novilunio; e aguzzavano lo sguardo verso di noi avvicinando l'una all'altra le palpebre (*aguzzavan le ciglia*) così come il vecchio sarto fa (nello sforzo di introdurre il filo) nella cruna dell'ago.

---

Due immagini tratte dalla nostra esperienza più comune suggeriscono, più che l'oscurità del luogo, la difficoltà (una pena che si aggiunge al loro consueto dolore) che hanno queste anime di riconoscere forme e aspetti del mondo, e la loro tesa attenzione. La prima si ispira a due passi dell'*Eneide* (VI, 268 sgg. e 452 sgg.), ma non ha nulla della solennità distaccata del suo modello: è un momento di vita colto nella sua più fresca e felice immediatezza. L'accenno alla *nuova luna* (innocente dunque, appena nata) nel buio di questo cerchio, dove la sola luce è quella crudele della pioggia di fuoco che solca l'aria, propone il tema della nostalgia per il mondo dei vivi, ribadito, con maggiore insistenza che altrove, nell'episodio di Brunetto Latini che qui ha inizio. Soltanto alcune trasparenze notturne dei cieli del Leopardi hanno la casta evidenza di questa evocazione. La seconda immagine "ci introduce decisamente nell'atmosfera del canto. Troveremo più innanzi un Brunetto paterno rispetto a Dante, e dunque anziano, ma non descritto propriamente come vecchio: se la nostra fantasia lo vede tale, ciò si deve anche alla suggestione che su essa opera questa similitudine iniziale; e sulla tenerezza che la figura di Brunetto ci ispirerà, nella sua debolezza umiliata, influisce certo anche questa immagine del vecchio tremante sartore" (Bosco).

22. Osservato (*adocchiato*) in tal modo da questa schiera (*famiglia*), fui riconosciuto da uno, che afferrò l'orlo della mia veste e gridò: « Quale sorpresa! »

25. E io, allorché tese il suo braccio verso di me, fissai lo sguardo in quei lineamenti bruciati (*cotto aspetto*), in modo che il volto ustionato non impedì (*non difese*)

28. alla mia mente di riconoscerlo (*la conoscenza sua al mio intelletto*): e chinando il mio viso verso il suo, risposi: « Qui vi trovate, ser Brunetto? »

---

La domanda è breve, scarna, il suo al-

13 Già eravam dalla selva rimossi
tanto, ch' i' non avrei visto dov'era,
perch' io in dietro rivolto mi fossi,

16 quando incontrammo d'anime una schiera
che venìan lungo l'argine, e ciascuna
ci riguardava come suol da sera

19 guardare uno altro sotto nuova luna;
e sì ver noi aguzzavan le ciglia
come 'l vecchio sartor fa nella cruna.

22 Così adocchiato da cotal famiglia,
fui conosciuto da un, che mi prese
per lo lembo e gridò: «Qual maraviglia!»

25 E io, quando 'l suo braccio a me distese,
ficca' li occhi per lo cotto aspetto,
sì che 'l viso abbruciato non difese

28 la conoscenza sua al mio intelletto;
e chinando la mia alla sua faccia,
rispuosi: «Siete voi qui, ser Brunetto?»

31 E quelli: «O figliuol mio, non ti dispiaccia
se Brunetto Latino un poco teco
ritorna in dietro e lascia andar la traccia».

34 I' dissi lui: «Quanto posso, ven preco;
e se volete che con voi m'asseggia,
faròl, se piace a costui che vo seco».

**Inferno XV, 20-21**

**"Tacuinum sanitatis". Min. lombarda - sec. XIV - (Parigi, Biblioteca Nazionale - Ms. N.A.L. 1673 - f. 95 r)**

tissimo potenziale affettivo può passare inosservato, l'accento batte sul *qui*, in posizione di forte rilievo prima della seconda cesura, e sul *ser* che ad esso si giustappone: l'uomo da tutti onorato in terra, il maestro di sapienza e di rettitudine, il politico esperto è, nell'al di là, tra i peccatori *lerci*, secondo la definizione che poi (verso 108) egli stesso darà di un vizio infamante. Gli scrittori dell'antichità classica avevano sempre cercato di moderare, entro una cornice di decoro formale, gli aspetti più dolorosi della condizione umana. Dante non ha queste preoccupazioni. Egli esprime, con una violenza priva di riscontri nella letteratura mondiale, il contrasto tra il nostro modo di manifestarci agli occhi, dotati di vista insufficiente, dei nostri simili e il nostro apparire agli occhi di Dio.

31. E quello: « Figliolo, non ti rincresca il fatto che Brunetto Latini torni un po' indietro con te e abbandoni la schiera (e *lascia andar la traccia*) ».

Brunetto Latini, nato a Firenze intorno al 1220, fu uomo di lettere (scrisse in francese i *Livres du Trésor*, enciclopedia della scienza medievale, e un breve poemetto didascalico in italiano, il *Tesoretto*; tradusse le opere retoriche di Cicerone), notaio (di qui la qualifica di *ser*) e cancelliere del comune. Partecipò alla vita politica militando tra i Guelfi. Morì nel 1294.
Nelle parole che Brunetto rivolge in questa terzina al suo discepolo di un tempo "cozzano insieme - come scrive il Parodi - mirabilmente contradittorie e concordi, la preghiera e l'accorato rimprovero, l'angoscioso riconoscimento dell'umiliazione presente e l'allusione al tempo così diverso che fu, e questa culmina in quel nome pronunciato lentamente, e per intero, *Brunetto Latini*, che dice tante cose, ed è soprattutto una malinconica e velata ma energica affermazione della propria dignità personale, offuscata ma non in tutto perduta".

34. Gli dissi: « Ve ne prego di tutto cuore (*quanto posso*); e se volete che mi sieda (*m'asseggia*) con voi, lo farò, se la cosa incontra l'approvazione (*piace*) di costui insieme al quale cammino (*che vo seco*) ».

Brunetto ha pregato Dante di permettergli di percorrere un tratto del cammino insieme a lui; ma il tono della sua preghiera esprimeva dolorosa incertezza: il suo antico discepolo non lo avrebbe rinnegato? Nella sua risposta Dante sottolinea la sua immutata venerazione (*quanto posso, ven preco; e se volete...*), si fa umile egli stesso, pone il notaio fiorentino sullo stesso piano di Virgilio (*faròl, se piace...*).

Inferno XV, 49-51

La Commedia, Inferno.
Min. ferrarese -
a. 1474-1482.
(Roma, Biblioteca
Vaticana - Ms. Urb.
Lat. 365 - f. 1 r)

37. « Figlio », disse, « chiunque di questa schiera (*greggia*) si ferma per un attimo (*punto*), giace poi per cento anni senza poter difendersi (*sanz'arrostarsi*) quando la pioggia di fuoco lo colpisce (*il feggia*).

40. Perciò continua a procedere: io ti camminerò accanto (*a' panni*): poi raggiungerò la mia schiera (*masnada*), che sconta dolorosamente (*va piangendo*) la sua pena (*danni*) eterna. »

43. Io non osavo scendere dall'argine (*della strada*) per camminare al suo stesso livello (*par di lui*): ma tenevo la testa china come chi cammina pieno di riverenza.

---

A questo punto ha termine la parte introduttiva dell'episodio. Le parole pronunciate sin qui da Brunetto Latini, così sommesse e dignitose al tempo stesso, fanno di lui un personaggio al quale va tutta la nostra simpatia; la riverenza dimostratagli dal Poeta lo innalza al di sopra dei suoi compagni di pena e ci fa sentire che siamo in presenza di un non comune ingegno e di una forte personalità. È stata così preparata la parte centrale dell'episodio, nella quale l'indignazione di Dante per l'ingratitudine dei Fiorentini troverà, proprio nelle parole di Brunetto Latini, e per la prima volta nel poema, le espressioni del suo stile più alto e immaginoso: quello profetico.

46. Egli cominciò a parlare: « Quale caso

37 «O figliuol», disse, «qual di questa greggia
s'arresta punto, giace poi cent'anni
sanz'arrostarsi quando 'l foco il feggia.

40 Però va oltre: i' ti verrò a' panni;
e poi rigiugnerò la mia masnada,
che va piangendo i suoi etterni danni».

43 I' non osava scender della strada
per andar par di lui; ma 'l capo chino
tenea com'uom che reverente vada.

46 El cominciò: «Qual fortuna o destino
anzi l'ultimo dì qua giù ti mena?
e chi è questi che mostra 'l cammino?»

49 «Là su di sopra, in la vita serena»
rispuos'io lui, «mi smarri' in una valle,
avanti che l'età mia fosse piena.

Inferno XV, 43-45

La Commedia, Inferno, Min. ferrarese - a. 1474-1482.
(Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Urb. Lat. 365 - f. 38 v)

(*fortuna*) o quale volere divino (*destino*) ti conduce (*mena*) quaggiù prima dell'ultimo giorno (*anzi l'ultimo dì*: prima della morte)? e chi è costui che indica la strada?»

49. «Lassù, nel mondo luminoso (*in la vita serena*)» gli risposi «mi perdetti in una valle, prima che la parabola della mia vita fosse giunta al suo culmine (*avanti che l'età mia fosse piena*).

52. Soltanto ieri mattina l'ho lasciata (*le volsi le spalle*): costui mi si mostrò nel momento in cui stavo per rientrare in essa (*tornand'io in quella*), e mi riconduce (*reducemi*) a casa (sulla retta via) attraverso questo cammino.»

---

Dante cerca quasi di mettere in ombra, per reverenza verso il suo antico maestro, i propri meriti e racconta l'antefatto del suo viaggio con dimessa semplicità (*là su di sopra... in una valle... e reducemi a ca...*). Nell'episodio di Brunetto Latini il vero protagonista è Dante. Argomento dell'incontro e il destino del Poeta, la sua persecuzione ad opera dei concittadini. Le parole del notaio fiorentino, nella parte centrale dell'episodio, esprimono anch'esse la passione civile di Dante. Lo stile è qui l'opposto di quello che, nel canto tredicesimo, caratterizzava le effusioni di un personaggio intimamente incoerente, egli pure vittima dell'odio politico, Pier delle Vigne. Lì un discorrere raffinato ma contraddittorio, concettoso e fiorito, qui la semplicità delle cose evidenti e corpose, dei simboli elementari e perenni (la *valle*, la *stella*, il *porto*, il *monte*, il *macigno* ecc.).

55. Ed egli: «Se tu segui l'astro che ti guida (*tua stella*), non puoi non approdare alla gloria (*fallire a glorioso porto*), se non errai nel mio giudizio (*se ben m'accorsi*) mentre ero tra i vivi (*nella vita bella*);

**Inferno XV, 85**

L'arte medievale presenta spesso la disposizione gerarchica delle Virtù e delle Arti con le quali "l'uom s'etterna".

---

"Decretales". Min. di Niccolò da Bologna - a. 1374 - (Milano, Biblioteca Ambrosiana - Ms. B. 42 inf. - f. 1 r)

52 Pur ier mattina le volsi le spalle:
questi m'apparve, tornand' io in quella,
e reducemi a ca per questo calle».

55 Ed elli a me: «Se tu segui tua stella,
non puoi fallire a glorioso porto,
se ben m'accorsi nella vita bella;

58 e s' io non fossi sì per tempo morto,
veggendo il cielo a te così benigno,
dato t'avrei all'opera conforto.

61 Ma quello ingrato popolo maligno
che discese di Fiesole ab antico,
e tiene ancor del monte e del macigno,

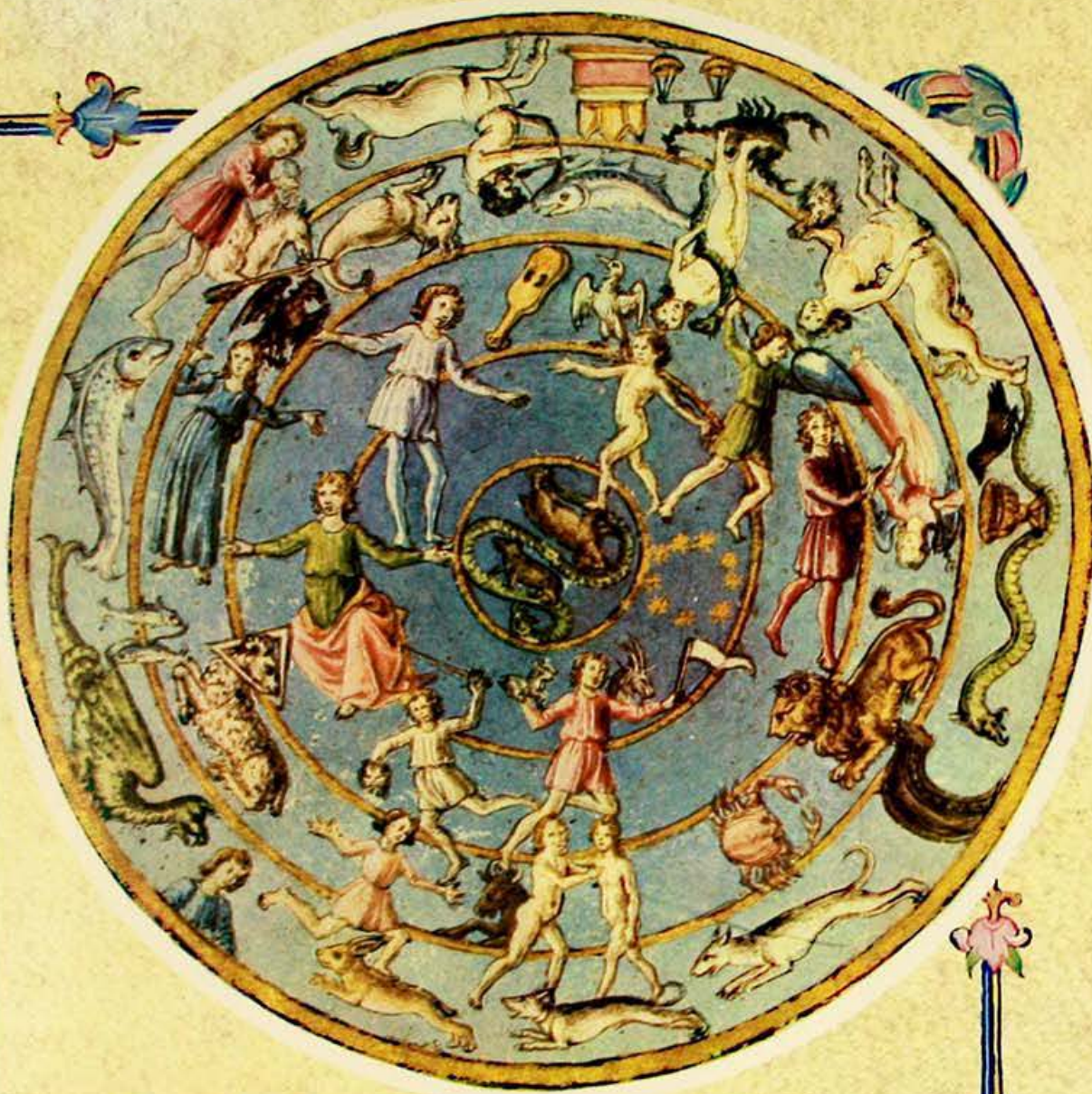
64 ti si farà, per tuo ben far, nemico:
ed è ragion, ché tra li lazzi sorbi
si disconvien fruttar lo dolce fico.

67 Vecchia fama nel mondo li chiama orbi;
gent' è avara, invidiosa e superba:
dai lor costumi fa che tu ti forbi.

Inferno XV, 55-57
"Heures de Rohan". Min. del "Maestro di Rohan" - inizio del secolo XV - (Parigi, Biblioteca Nazionale - Ms. Lat. 9471 - f. 7 r).

58. e se io non fossi morto tanto presto (*si per tempo*), vedendo il cielo a te così favorevole, ti avrei incoraggiato e sostenuto nella tua opera.

---

La profezia di Brunetto si articola in due tempi. Nel primo è predetto al Poeta, genericamente, un futuro di gloria; nel secondo, che fa seguito alla espressione del suo desiderio che il vecchio maestro fosse ancora in vita (è il momento in cui Dante, non più impacciato dalla necessità di convincere Brunetto della propria venerazione nei suoi confronti, manifesta

**Inferno XV, 59**
**Nella visione medievale la volontà divina presiede al moto dei cieli e al ritmo della vita umana imprimendovi uno stesso spirito d'unità e d'armonia.**

**"Città di vita" di Matteo Palmieri. Min. fiorentina - a. 1473 - (Firenze, Biblioteca Laurenziana - Ms. Plut. 40.53 - f. 41 v)**

liberamente la piena del suo affetto), si accenna, con maggiore dovizia di particolari e di riferimenti, all'odio dei Fiorentini per Dante, conseguenza del suo disinteressato operare. L'immagine della *stella* che guida il Poeta nella sua vita (ripresa, nella terzina successiva, da quella del cielo a lui *benigno*) poggerebbe, per alcuni, su un presupposto astrologico. Dante è nato nel segno dei Gemelli, dagli astrologi ritenuto favorevole allo studio delle arti liberali, in quanto, come scrive un antico commentatore, l'Ottimo, "significatore di scrittura, e di scienza e di cognoscibilitade". Il presupposto astrologico che pur non è da escludersi, non appare tuttavia indispensabile.

Per il Bosco questa immagine non è astrologica, ma, come risulta dall'immagine che la completa, quella del *porto*, soltanto nautica.

"La stella è quella che guida i naviganti: se la seguono, questi giungono al loro porto. Brunetto dice insomma a Dante: se seguirai la tua stella, se non devierai dal tuo cammino, se terrai il timone della tua vita dritto verso la meta che ti sei prefissa, non potrai mancarla."

61. Ma quel popolo ingrato e perverso (*maligno*) che anticamente (*ab antico*) scese da Fiesole, e ancora conserva l'indole della rupe e della pietra (*e tiene ancor del monte e del macigno*),

64. diventerà, per il tuo retto agire, tuo nemico: ed è giusto (*ed è ragion*), poiché il dolce fico non deve produrre i suoi frutti in mezzo ai sorbi aspri (*lazzi*).

---

Secondo una leggenda diffusa nel Medioevo, Firenze era stata fondata dai Romani subito dopo la distruzione di Fiesole, che aveva aiutato Catilina nella sua ultima disperata impresa. La nuova città sarebbe stata popolata, secondo questa leggenda, in parte con abitanti di Fiesole, in parte con cittadini romani. Dante attribuisce qui le miserie della sua patria alla natura, ancora barbara ai suoi tempi, dei discendenti dei Fiesolani. Anche il Villani (*Cronaca* I, 38) vede l'origine delle discordie intestine di Firenze nella convivenza entro la stessa cerchia di mura "di due popoli così contrari e nemici e diversi di costumi, come furono gli nobili Romani virtudiosi, e Fiesolani ruddi e aspri di guerra". La rozzezza di cui parla il Villani, in Dante è condensata in un'immagine che ripropone, in forma nuova ed energica, e nel tono di popolare saggezza che è caratteristico di questa parte del canto, il tema tradizionale dell'insensibilità della natura inorganica: *tiene ancor del monte e del macigno*. Di fronte alla pervicacia del rifiuto opposto dal *popolo maligno* ad ogni forma di educazione spirituale, di ingentilimento dei costumi, si profila, nella terzina successiva, il doloroso contrasto fra i *sorbi* selvatici (i Fiorentini incivili) e il *dolce fico* (Dante). L'immagine è di ispirazione biblica, e nello stile biblico, come avverte il Marzot, "le piante e i frutti sono piuttosto idee che cose, e perciò entrano meglio nel linguaggio del proverbiare". Nelle profezie della *Commedia* la realtà, che nelle similitudini è colta sempre nella sua immediatezza, anche là dove il riferimento letterario appare evidente, si carica di un solenne peso di pensieri, si circonda di echi che vanno al di là del visibile e, più genericamente, al di là dell'esperienza storica nel suo complesso.

67. Un antico detto (*vecchia fama*) nel mondo dei vivi li definisce ciechi; è gente avara, invidiosa e superba: fa in modo di mantenerti immune dai loro costumi (*dai lor costumi fa che tu ti forbi*).

---

Un antico detto accusava di cecità

I violenti contro Dio sotto la pioggia di fuoco.
La Commedia, Inferno. Min. del sec. XIV-XV.
(Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Vat. Lat. 4776 - f. 50 r)

70 La tua fortuna tanto onor ti serba,
che l'una parte e l'altra avranno fame
di te; ma lungi fia dal becco l'erba.

73 Faccian le bestie fiesolane strame
di lor medesme, e non tocchin la pianta,
s'alcuna surge ancora in lor letame

76 in cui riviva la sementa santa
di que' Roman che vi rimaser quando
fu fatto il nido di malizia tanta».

79 «Se fosse tutto pieno il mio dimando»
rispuosi lui, «voi non sareste ancora
dell'umana natura posto in bando;

82 ché 'n la mente m'è fitta, e or m'accora,
la cara e buona imagine paterna
di voi quando nel mondo ad ora ad ora

85 m'insegnavate come l'uom s'etterna:
e quant'io l'abbia in grado, mentr'io vivo
convien che nella mia lingua si scerna.

88 Ciò che narrate di mio corso scrivo,
e serbolo a chiosar con altro testo
a donna che saprà, s'a lei arrivo.

91 Tanto vogl'io che vi sia manifesto,
pur che mia coscienza non mi garra,
che alla Fortuna, come vuol, son presto.

i Fiorentini per essersi lasciati ingannare dal re goto Totila, che, dopo essersi detto loro amico, ne distrusse la città, oppure, secondo altri, per aver accettato come buone due colonne spezzate che i Pisani inviarono loro, avvolte in panno scarlatto, come ricompensa per l'aiuto dato da Firenze a Pisa in una spedizione alle Baleari. La citazione di questo proverbio si accorda con il tono generale della profezia di Brunetto Latini, espressa nelle forme vigorose del linguaggio popolaresco.

70. La tua sorte (*fortuna*) ti riserva tanto onore, che sia l'uno che l'altro partito (sia i Neri che i Bianchi) vorranno divorarti (*avranno fame di te*); ma l'erba sarà lontana dal caprone.

73. Le belve discese da Fiesole facciano foraggio (*strame*) di loro medesime (si divorino fra di loro), e non tocchino l'albero, se in mezzo alla loro sozzura se ne eleva ancor uno (*surge*),

76. nel quale riviva il sacro seme di quei Romani che lì si fermarono allorché

**Dante a colloquio con Brunetto Latini.**

**La Commedia, Inferno. Min. del sec. XIV-XV. (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Vat. Lat. 4776 - f. 53 r)**

si costituì il covo di tanta malvagità ».

Come rileva il Rossi, il discorso di Brunetto Latini, cominciato "con largo movimento oratorio", esprime, nei versi 65-66 una mordace ironia, per traboccare quindi "in accenti di scherno e di ingiuria (versi 67-68) e in frasi e immagini di rude gagliardia popolaresca (versi 69-72)", e placarsi infine "nella ampia trama di un solenne e risonante periodo (versi 73-78)", in cui Dante, nato da stirpe romana, giganteggia in mezzo alle risse dei suoi concittadini. La logica dei fatti è, in questa profezia, adombrata in una trama di richiami analogici, attraverso i quali i simboli si legano fra loro. Alla compattezza indifferenziata del mondo minerale (*monte*, *macigno*) fa seguito la varietà delle forme vegetali e animali: i *lazzi sorbi* contrastano col *dolce fico*, l'immagine dell'*erba* suggerisce quella del *becco* malefico che la bruca, continuandosi poi in *pianta* e *sementa*, cui si contrappone *strame*.

79. « Se la mia preghiera (*dimando*) fosse stata interamente esaudita (*tutto pieno*) » gli risposi, « voi non sareste ancora morto (*dell'umana natura posto in bando*: esiliato dalla vita umana).

82. poiché nella mia memoria (*'n la mente*) è impresso, e adesso mi addolora, il caro e buon aspetto paterno che avevate quando in vita di tanto in tanto

85. mi insegnavate come l'uomo acquista gloria imperitura (*s'etterna*): e quanto (il vostro aspetto) mi sia gradito (*io l'abbia in grado*), è giusto che si veda (*si scerna*: si distingua) attraverso le mie parole (*nella mia lingua*).

88. Quello che mi raccontate sul corso della mia vita lo annoto nella memoria (*scrivo*), e lo conservo per farlo interpretare (a *chiosar*) insieme con un'altra predizione (la profezia di Farinata) da una donna (*a donna*: Beatrice) che ne sarà capace (*che saprà*), se sarò in grado di arrivare fino a lei.

91. Questo soltanto (*tanto*) voglio che sappiate: sono preparato (*presto*) ai colpi della Fortuna, comunque voglia colpirmi (*come vuol*), purché la mia coscienza non mi rimproveri (*garra*: garrisca).

**Inferno XV, 95-96**
**"Biblia". Min. di Bernardino da Modena - secolo XIV - (Gerona, Tesoro della Cattedrale - f. 249 r)**

94. Una tale promessa (*arra*: caparra, pegno) non è nuova al mio udito: perciò la Fortuna giri pure la sua ruota come vuole, e il contadino la sua zappa (*marra*). »

---

Nella risposta di Dante a Brunetto alla malinconia dei ricordi fa seguito un sentimento più deciso, vigorosamente scandito nella sua dichiarazione di essere pronto a raccogliere la sfida della Fortuna. Esso prorompe alfine impaziente nel motto che accomuna, fatte oggetto di una medesima sdegnosa indifferenza, le misteriose operazioni della Fortuna all'innocuo lavoro del contadino. Il tema della Fortuna, già trattato ampiamente nel canto degli avari e prodighi, è qui ripreso, ma in una prospettiva mutata. Mentre nella digressione di Virgilio del canto settimo la Fortuna è veduta nel suo aspetto impersonale ed astratto, come la reggitrice delle sorti di tutti gli uomini, qui appare invece come colei che volontariamente insidia il corso della nostra vita e che, in quanto tale, deve essere affrontata a viso aperto. La Fortuna non è onnipotente - sostiene il Poeta - basta la coscienza del dovere compiuto per poterla affrontare.

97. Virgilio si volse allora indietro verso destra (*in su la gota destra*), e mi fissò; poi disse: « Ascolta con profitto una cosa chi sa ricordarla (*chi la nota*: chi la registra) ».

100. Nondimeno continuo a camminare parlando con ser Brunetto, e chiedo chi siano i suoi compagni più celebri e più egregi (*più sommi*).

103. Ed egli: « È bene apprendere qualcosa intorno ad alcuni (di loro); degli altri sarà cosa lodevole non fare menzione (*fia laudabile tacerci*), poiché il tempo non basterebbe (*saria corto*) a un discorso così lungo (*a tanto sòno*).

106. Sappi in breve che furono tutti ecclesiastici e dotti (*litterati*) di grande valore (*grandi*) e di grande rinomanza,

94 Non è nuova alli orecchi miei tal arra:
   però giri Fortuna la sua rota
   come le piace, e 'l villan la sua marra».

97 Lo mio maestro allora in su la gota
   destra si volse in dietro, e riguardommi;
   poi disse: «Bene ascolta chi la nota».

100 Né per tanto di men parlando vommi
   con ser Brunetto, e dimando chi sono
   li suoi compagni più noti e più sommi.

103 Ed elli a me: «Saper d'alcuno è bono;
   delli altri fia laudabile tacerci,
   ché 'l tempo sarìa corto a tanto sòno.

106 In somma sappi che tutti fur cherci
e litterati grandi e di gran fama,
d'un peccato medesmo al mondo lerci.

109 Priscian sen va con quella turba grama,
e Francesco d'Accorso; anche vedervi,
s'avessi avuto di tal tigna brama,

112 colui potéi che dal servo de' servi
fu trasmutato d'Arno in Bacchiglione,
dove lasciò li mal protesi nervi.

115 Di più direi; ma 'l venire e 'l sermone
più lungo esser non può, però ch' i' veggio
là surger novo fummo del sabbione.

insozzati in vita (*al mondo*) da un medesimo peccato.

109. Con quella folla infelice (*grama*) se ne vanno Prisciano e Francesco d'Accorso: e se avessi avuto desiderio di guardare una tale sozzura (*tigna*),

112. avresti potuto (*potéi*) vedere in essa colui che dal pontefice (*dal servo de' servi*) fu trasferito da Firenze (*d'Arno*) a Vicenza (*in Bacchiglione*), dove lasciò la sua vita peccaminosa (*li mal protesi nervi*).

Fra i dotti e gli ecclesiastici che fanno parte della sua schiera, Brunetto ne menziona tre soli, senza indugiare peraltro in una loro caratterizzazione; solo a proposito dell'ultimo, definito genericamente *tigna* (malattia ripugnante della pelle), un particolare incisivo e grottesco (*li mal protesi nervi*) allude al vizio di cui si macchiò. I tre sono: Prisciano di Cesarea, autore delle *Institutiones gramaticae*, vissuto nel sesto secolo dopo Cristo, Francesco d'Accorso (c. 1225-1294), docente di diritto all'università di Bologna e di Oxford, e Andrea de' Mozzi, vescovo di Firenze, trasferito poi a Vicenza (nel 1295) da Bonifacio VIII. L'espressione *servo de' servi* (*servus servorum Dei*), con cui i pontefici sogliono designare se stessi, è forse qui usata, trattandosi di Bonifacio VIII, in senso ironico.

115. Parlerei più a lungo: ma il camminare e il parlare (*'l sermone*) non possono essere prolungati, poiché vedo laggiù levarsi nuova polvere (*fummo*) dalla distesa sabbiosa.

118. Si avvicina una schiera alla quale non devo (*deggio*) unirmi: ti sia raccomandato il mio Tesoro nel quale sopravvivo, e non chiedo altro ».

Tutti i dannati si preoccupano della fama che hanno lasciato fra gli uomini. È il loro modo più tipico di partecipare ancora alla vita. In Brunetto c'è però qualcosa di più: la certezza di sopravvivere attraverso un'opera di cultura. Del suo *Tesoro* parla come di una persona cara, sottolineando che gli appartiene (*mio... nel qual io vivo ancora*). Anche qui, non diversamente che nella prima domanda rivolta dal Poeta al suo antico maestro, una carica affettiva fortissima si traduce in una estrema semplicità di espressione.

**Inferno XV, 119-120**

Il "Trésor" di Brunetto Latini, assai noto all'epoca di Dante, ebbe grande fortuna anche durante il Quattrocento. Qui una delle pagine dell'opera, miniata da un maestro francese degli inizi del sec. XV.

"Livres du Trésor" di Brunetto Latini. Min. francese - prima metà del sec. XV - (Ginevra, Biblioteca Pubblica e Universitaria - Ms. Fr. 160 - f. 150 r)

121. Poi si voltò, e sembrò uno di quelli che a Verona corrono nella campagna (gareggiando per vincere) il drappo verde: e sembrò

124. quello che tra costoro vince, non quello che perde.

Nei dintorni di Verona, come in quelli di altre città italiane, si correva il palio, gara di velocità che prendeva il nome dal drappo che il vincitore otteneva in premio; l'ultimo arrivato riceveva invece un gallo ed era oggetto di scherno da parte degli spettatori. Dante, volendo indicare la rapidità con cui Brunetto si allontana da lui per raggiungere la sua schiera, lo paragona al vincitore del palio. Ma l'ultimo verso sembra quasi distaccarsi dagli altri e alludere al riscatto della figura di Brunetto, per virtù di poesia, dalla colpa infame che lo costringe tra i dannati.

118 Gente vien con la quale esser non deggio:
sieti raccomandato il mio Tesoro
nel qual io vivo ancora, e più non cheggio».

121 Poi si rivolse, e parve di coloro
che corrono a Verona il drappo verde
per la campagna; e parve di costoro

124 quelli che vince, non colui che perde.

# Inferno, Canto XVI

*Mentre i due pellegrini continuano a camminare sull'argine del fiumicello, da una schiera di sodomiti si staccano tre ombre e corrono verso di loro. Poiché ai violenti contro natura non è concesso neppure un attimo di sosta, questi dannati si dispongono in cerchio, in modo da continuare a camminare senza allontanarsi da Dante e Virgilio. Uno di loro, Jacopo Rusticucci, si rivolge al Poeta, parlando di sé e dei suoi compagni, Guido Guerra e Tegghiaio Aldobrandi. Furono cittadini illustri di Firenze e contribuirono, in pace e in guerra, alla prosperità della loro patria. Dante esprime il proprio dolore per averli incontrati fra i reprobi del settimo cerchio e il profondo rispetto che nutre per la loro memoria; poi dichiara che in Firenze non albergano più le virtù di un tempo: orgoglio e intemperanza hanno sostituito, nel cuore dei suoi abitanti, cortesia e valore.*

*Dileguatisi i tre, Dante prosegue con il maestro verso l'orlo del ripiano, dove le acque del Flegetonte precipitano nel cerchio ottavo. Il Poeta consegna una corda che gli cinge i fianchi a Virgilio, il quale la getta nel profondo abisso che si apre ai loro piedi. Poco dopo ecco salire dalla buia voragine una figura simile, nei suoi movimenti, a quella del marinaio che torna a galla dopo aver disincagliato l'ancora della nave.*

## INTRODUZIONE CRITICA

Il canto non ha unità d'argomento. La prima parte di esso (versi 1-90) si presenta come una continuazione dell'episodio di Brunetto Latini: tema dominante è qui la decadenza civile e morale di Firenze a seguito dei rivolgimenti politici e dell'avvento al potere di una classe sociale avida e rapace, non legata al rispetto della tradizione, ma intenta solamente ad arricchirsi. Accanto a questo tema si colloca, come nel canto precedente, quello della colpa privata, che nessuna carità di patria, per quanto fervida e pura, può riscattare. Ma nell'episodio dei tre magnanimi guelfi il motivo della condanna divina è messo in maggior risalto, con un'attenzione impietosa che impedisce quella fusione di toni, quel gioco di ombre e luci delicatissime che rendono così patetica la figura di Brunetto. Dante non ha conosciuto di persona Guido Guerra, Jacopo Rusticucci, Tegghiaio Aldobrandi. Egli ha davanti a sé dei personaggi già idealizzati, già collocati dalla voce pubblica in un limbo di spiriti eccelsi. L'affetto che prova per loro non può quindi essere quello semplice e spontaneo che lo lega all'autore del *Tesoro* e che nasce da una considerazione umana, prima che teologica, della figura di questo peccatore. I tre Fiorentini del canto sedicesimo, nella presentazione che ne fa uno di loro, appaiono già isolati su un piedistallo di gloria indiscutibile, remoti da ogni affetto che non sia quello, esemplare e nobilitato da una tradizione illustre, che definisce il buon cittadino: l'amore di patria. È questo il sentimento che li rende po ticamente vivi, ma anche, rispetto a figure più complesse come Farinata o Brunetto, monocordi. La *carità del natìo loco* non ha in essi nulla di paludato, di austero. Se la presentazione delle loro figure è epigrafica ed obbedisce ad un canone - quello che, fin dall'antichità classica, ha stabilito, attraverso Plutarco, le qualità dell'uomo politico buono in opposizione schematica alla figura del tiranno - le manifestazioni del loro attaccamento a Firenze sono di una immediatezza non riscontrabile altrove se non nella *Commedia*. La patria non è per essi un concetto, un ideale fermo e solenne, ma un essere concreto e vivo, soggetto all'errore e bisognoso di aiuto. C'è, nelle loro parole, una sollecitudine quasi materna per le sorti di Firenze, la quale smentisce in pieno la sobria rigidità delle loro biografie. Soltanto Dante è riuscito ad esprimere con tanta semplicità di mezzi e al di fuori di ogni considerazione astratta o moraleggiante la *pietas* che ci lega al luogo dove siamo nati e che, lungi dal richiedere una spiegazione razionale, appare come il fondamento di tutto il nostro modo di vedere, interpretare e razionalizzare le cose.

Il processo di idealizzazione dei protagonisti della storia più recente di Firenze, iniziato con Farinata, culmina nei tre personaggi di questo canto. Il principio della carità, che in Farinata emergeva faticosamente dal buio della superbia e dei risentimenti, è in essi, fin dal loro primo apparire, luminoso, operante, purissimo. Ma la santità del loro sentire e operare è stata - nella misura in cui si è circoscritta ad una realtà umana non integrata nel divino - parziale, imperfetta ed incapace di salvarli. Ecco quindi che la loro collocazione fra i numi tutelari della patria ha la sua controparte nel grottesco del castigo infernale: ai sentimenti da loro espressi, manifestazioni di un volere apparentemente ancora libero, si contrappongono in modo stridente i movimenti che sono costretti a compiere, le parole che impiegano per designare la loro condizione attuale. La similitudine della *rota* sintetizza la medesima degradazione dell'umano accennata, alla fine del canto precedente, nell'evocazione della gara del *drappo verde*, di quest'ultima riproponendo il senso complessivo e alcune forme: possiamo notare, ad esempio, come una residua affermazione dell'umano, pur nell'ambito di una valutazione tendente a destituire di ogni umanità colui che ha peccato, sia contenuta tanto nell'immagine dei *campion*, quanto in quella del vincitore del *drappo* (*quelli che vince, non colui che perde*). Anche il rilievo dato al particolare fisico, veduto non in quanto espressione di un atteggiamento morale o di uno stato d'animo, ma in sé, nella sua compatta, inspiegabile gratuità, mira a mettere in luce, al di là dei loro meriti, lo stato di perdizione in cui queste anime si trovano. Per il Malagoli in tutto l'episodio "una crosta di sovrumano avvolge costantemente le note umane; e queste servono solo di contrappunto alla pittura dello spettacolo sovrannaturale". Questo giudizio è formulato in modo forse troppo perentorio, ma coglie sostanzialmente quello che è il senso profondo di questa prima parte del canto. Qui infatti l'accento è posto, assai più che in altre pagine di argomento affine (Farinata, Brunetto), sul tema della condanna, tanto che un altro critico, il Pasquazi, non ha esitato a sostenere (ma anche questa opinione chiede di essere, almeno in parte, rettificata) che nella scena dell'incontro di Dante con i tre Fiorentini non "c'è vera pietà per queste tre ombre, né per Firenze".

Se nella prima parte del canto il sovrannaturale si contrappone in modo così esplicito e violento all'umano, da poter dare l'impressione di soverchiarlo, nella seconda esso domina incontrastato. L'ascesa di Gerione è preparata da un gesto rituale (il lancio della corda) che Dante commenta con espressioni analoghe a quelle usate davanti alla porta di Dite, mentre i due poeti sono in attesa dell'arrivo del messo celeste. La figura che sale dall'abisso, docilmente obbedendo al richiamo, s'impone alla nostra fantasia senza determinarsi. Una circonlocuzione (*colui che va giuso*) sembra volerla definire, ma essa è riferita interamente al mondo degli uomini e della non meglio precisata figura individua soltanto l'elemento miracoloso, accentuando in tal modo, anziché disperderlo, il senso di mistero che la circonda.

# Canto XVI

Inferno XVI, 1-3
"Georgiche" di Virgilio. Min. del "Maestro del Térence des Ducs" - inizio del secolo XV - (Holkham Hall, Lord Leicester Library - Ms. Holkham 307 - f. 109 v)

1 Già era in loco onde s'udia 'l rimbombo
dell'acqua che cadea nell'altro giro,
simile a quel che l'arnie fanno rombo,

4 quando tre ombre insieme si partiro,
correndo, d'una torma che passava
sotto la pioggia dell'aspro martiro.

7 Venian ver noi, e ciascuna gridava:
«Sostati tu ch'all'abito ne sembri
essere alcun di nostra terra prava».

1. Mi trovavo già in un luogo dal quale si udiva il fragore dell'acqua (del fiumicello) che precipitava nel cerchio (*giro*) seguente, simile a quel ronzio cupo (*rombo*) che producono gli alveari (*l'arnie*),

4. allorché tre ombre si staccarono (*si partiro*) contemporaneamente, correndo, da una schiera che passava sotto la pioggia del crudele supplizio.

---

I due poeti sono giunti in un punto in cui è percepibile il rumore che fanno le acque del Flegetonte, convogliate nel fiumicello che esce dalla selva dei suicidi, precipitando nell'ottavo cerchio. È un rumore ancora avvertito in lontananza e come indistinto. È stato messo in rilievo, nel succedersi dei suoni cupi della similitudine contenuta nell'ultimo verso della prima terzina, come un equivalente fonico dell'immagine che essa ci comunica. Questa immagine non ha tuttavia nulla di terribile, come è parso ad alcuni; essa anzi, introducendoci nell'atmosfera di questo canto - nel quale l'orrore della pena infernale è di continuo attenuato dall'affettuoso rispetto del Poeta per i dannati che ivi incontra - mira a dissipare, con l'evocazione di una natura docile all'uomo, quello che di misterioso e di ineluttabile era contenuto nei primi due versi della terzina. Al *rimbombo* del fiume infernale si sovrappone il più familiare *rombo* delle *arnie*, alle tenebre che non consentono al Poeta di individuare il posto in cui si trova se non attraverso un confuso dato acustico, si sostituisce, implicitamente contenuta nell'immagine, la campagna serena e assolata, nella quale le api armonicamente, in fervida concordia, attendono al loro lavoro.

7. Venivano verso di noi, e ciascuna gridava: «Fermati (*sostati*) tu che dall'abito ci (*ne*) sembri essere uno della nostra città (*terra*) malvagia (*prava*)».

---

Le tre ombre che corrono verso l'argine sul quale si trovano Dante e Virgilio sono quelle di tre uomini politici fiorentini di parte guelfa, appartenenti alla generazione che precedette di poco quella del Poeta. Non deve apparire strano il fatto che riconoscano in lui immediatamente un loro concittadino. Scrive il Boccaccio, che a quei tempi "quasi ciascuna città aveva un

Inferno XVI, 20-27

La Commedia, Inferno.
Min. ferrarese - a. 1474-1482.
(Roma, Biblioteca Vaticana -
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 41 r)

suo singular modo di vestire, distinto e variato da quello delle circunvicine". I Fiorentini portavano il « lucco » (veste senza pieghe stretta alla vita) e il cappuccio.

Fin da questi versi di apertura dell'episodio è fortemente messo in rilievo il sentimento che spinge le tre anime dannate a interrogare Dante: l'amore di patria. Come in Farinata, questo sentimento sembra quasi abolire in esse per un attimo la coscienza del luogo in cui si trovano. Ma Farinata è immobile, torreggia solitario in un atteggiamento di disprezzo: la tragedia nel canto degli eretici si sviluppa a poco a poco entro una cornice di epica grandezza. Qui la situazione fin dall'inizio appare diametralmente opposta a quella dell'incontro con Farinata: i tre concittadini del Poeta, *ch'a ben far puoser li 'ngegni* (*Inferno* VI, 81), corrono verso di lui e neppure si fermano nel rivolgergli la parola. Il loro affanno è bene messo in evidenza in un verso all'apparenza puramente descrittivo - *venian ver noi, e ciascuna gridava* - in cui al generico plurale *venian*, inteso ad esprimere l'automatico accordarsi dei loro movimenti esteriori, si contrappone il singolare *gridava*, ad indicare l'incoercibile spontaneità del loro sentire.

10. Ahimè, quali ferite recenti e antiche, aperte dalle fiamme, vidi nelle loro membra! Ne provo ancora dolore (*men duol*) soltanto a ricordarmene.

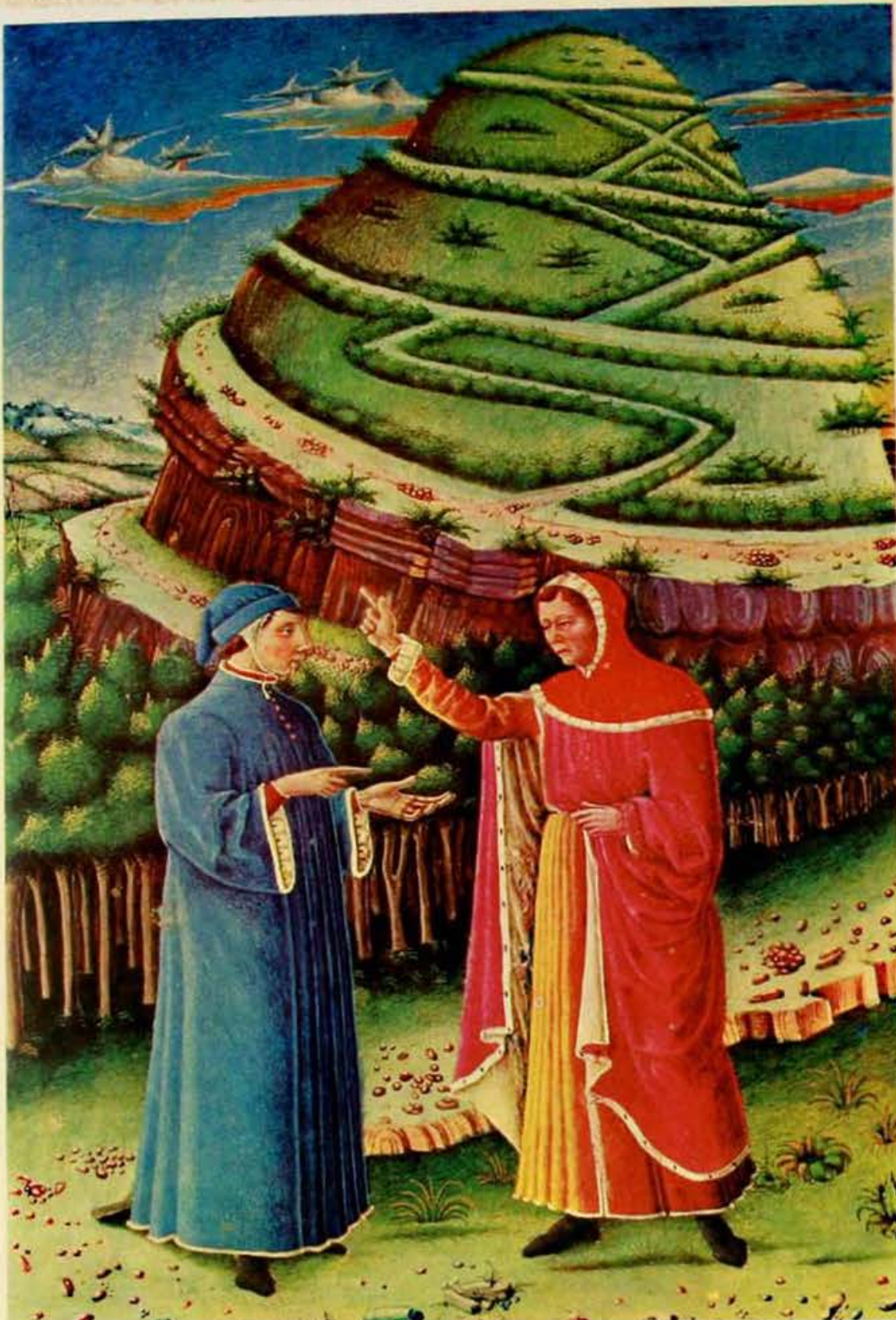
13. Alle loro grida Virgilio fermò la propria attenzione (*s'attese*); volse il viso verso di me, e disse: « Aspetta: bisogna essere cortesi con costoro.

16. E se non fosse per le fiamme che la natura del luogo scaglia (*saetta*), direi che converrebbe (*stesse*) a te più che a loro l'affrettarsi ».

19. Non appena ci fummo fermati (*come noi restammo*), essi (*ei*) ripresero (a

10 Ahimè, che piaghe vidi ne' lor membri,
ricenti e vecchie, dalle fiamme incese!
Ancor men duol pur ch' i' me ne rimembri.

13 Alle lor grida il mio dottor s'attese;
volse 'l viso ver me, e disse: «Aspetta:
a costor si vuol essere cortese.

16 E se non fosse il foco che saetta
la natura del loco, i' dicerei
che meglio stesse a te che a lor la fretta».

**Inferno XVI, 61-62**

La Commedia, Inferno.
Min. ferrarese - a. 1474-1482.
(Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Urb. Lat. 365 - f. 3 v)

muoversi) nel solito modo (*l'antico verso*); e quando furono giunti presso di noi, si disposero in cerchio (*fenno una rota di sé*) tutti e tre.

22. come sono soliti fare i lottatori (*campion*) nudi e unti, nel momento in cui cercano con gli occhi (*avvisando*) la presa più vantaggiosa (*lor presa e lor vantaggio*), prima di colpirsi e ferirsi a vicenda (*prima che sien tra lor battuti e punti*);

25. e così girando, ciascuno volgeva il viso verso di me (*il visaggio drizzava a me*), in modo che il collo si muoveva continuamente (*faceva... continuo viaggio*) in direzione opposta (*'n contrario*) a quella dei piedi.

L'immagine della *rota* con tutto quello che di meccanico essa evoca (non un movimento indirizzato a un fine, ma una periodicità insensata), sottolinea in senso grottesco la reale condizione di queste anime: nonostante i loro grandi meriti sono dei dannati. La loro libertà interiore, la schiettezza del loro modo di esprimersi, propria di chi è stato uomo d'azione (quale differenza fra i loro discorsi e quelli di un Pier delle Vigne, ad esempio!), il loro appassionato disinteresse, per cui i loro dolori personali sono come obliati nella contemplazione delle sciagure di Firenze, vengono di continuo contraddetti da quanto c'è di ridicolo nei loro movimenti: la *rota* e il *continuo viaggio* che fanno i loro colli. A sua volta, però, l'immagine della *rota* si umanizza e si nobilita in quella dei *campion*, attraverso la quale è anche suggerita la figura morale di questi dannati, che in vita furono dei lottatori, sostenitori dell'idea guelfa in Firenze.
La similitudine dei *campion* si riferisce, secondo alcuni, ad un uso diffuso nel Medioevo: il giudizio di Dio, al quale si faceva ricorso allorché due parti non avevano argomenti sufficienti per dirimere una controversia.

19 Ricominciar, come noi restammo, ei
l'antico verso; e quando a noi fuor giunti,
fenno una rota di sé tutti e trei,

22 qual sogliono i campion far nudi e unti,
avvisando lor presa e lor vantaggio,
prima che sien tra lor battuti e punti;

25 e sì rotando, ciascuno il visaggio
drizzava a me, sì che 'n contrario il collo
faceva ai pié continuo viaggio.

28. E «Se la triste condizione (*miseria*) di questo luogo sabbioso (*sollo*: cedevole) e il nostro aspetto annerito (*tinto*) e devastato (*brollo*: brullo) rendono spregevoli (*in dispetto*) noi e le nostre preghiere» cominciò uno di essi

31. «la nostra fama induca (*pieghi*) il tuo animo a dirci chi sei tu, che così immune da tormenti (*sicuro*) cammini ancora vivo (*i vivi piedi... freghi*) nell'inferno.

In queste prime parole che Jacopo Rusticucci (dirà egli stesso il proprio nome alla fine del suo discorso) rivolge a Dante, si sente l'esitazione, il dubbio che tormenta questi dannati: "temono che vedendoli... [il Poeta] li abbia in dispregio. E perché sentono che così meriterebbero, al *noi* aggiungono subito: e *nostri prieghi*, ben sapendo la durezza d'animo che ci vorrebbe a disprezzare anche le preghiere degli infelici" (Pietrobono).

34. Questo, di cui mi vedi calpestare le orme, benché (*tutto che*) cammini nudo e spellato (*nudo e dipelato vada*), fu di condizione più elevata (*di grado maggior*) di quanto tu possa credere:

37. fu nipote della virtuosa (*buona*) Gualdrada: ebbe nome Guido Guerra, e nella sua vita si distinse per ingegno e valore (*fece col senno assai e con la spada*).

Il primo dei dannati presentati a Dante

28 E «Se miseria d'esto loco sollo
rende in dispetto noi e nostri prieghi»
cominciò l'uno «e 'l tinto aspetto e brollo,

31 la fama nostra il tuo animo pieghi
a dirne chi tu se', che i vivi piedi
così sicuro per lo 'nferno freghi.

34 Questi, l'orme di cui pestar mi vedi,
tutto che nudo e dipelato vada,
fu di grado maggior che tu non credi:

37 nepote fu della buona Gualdrada;
Guido Guerra ebbe nome, ed in sua vita
fece col senno assai e con la spada.

**Inferno XVI, 46-48**

**La Commedia, Inferno.**
**Min. attribuita a Giotto o alla sua scuola - sec. XIV -**
**(Chantilly, Museo Condé - Ms. 597 - f. 98 v)**

40 L'altro, ch'appresso me la rena trita,
è Tegghiaio Aldobrandi, la cui voce
nel mondo su dovria esser gradita.

43 E io, che posto son con loro in croce,
Iacopo Rusticucci fui; e certo
la fiera moglie più ch'altro mi noce».

46 S'i' fossi stato dal foco coperto,
gittato mi sarei tra lor di sotto,
e credo che 'l dottor l'avria sofferto;

49 ma perch'io mi sarei bruciato e cotto,
vinse paura la mia buona voglia
che di loro abbracciar mi facea ghiotto.

da Jacopo Rusticucci è Guido Guerra, appartenente alla famiglia dei conti Guidi, valoroso combattente di parte guelfa, nato verso il 1220. Bandito da Firenze dopo la sconfitta di Montaperti (1260), fu capo dei fuorusciti guelfi nella battaglia di Benevento (1266), combattuta contro i Ghibellini di re Manfredi, figlio di Federico II. Questa battaglia segnò il crollo delle fortune del partito ghibellino in Italia. Guido Guerra era, come qui viene ricordato, nipote di Gualdrada, figlia di Bellincione Berti de' Ravignani, il quale sarà presentato dal Poeta, attraverso le parole dell'antenato Cacciaguida (*Paradiso* XV, 112-113), come il modello del fiorentino frugale di antico stampo. Molte leggende celebravano, ai tempi di Dante, insieme alla sua bellezza, la virtù di Gualdrada.

40. L'altro, che dietro me calpesta (*trita*) la rena, è Tegghiaio Aldobrandi, le cui parole avrebbero dovuto essere apprezzate nel mondo.

---

Tegghiaio Aldobrandi degli Adimari, "cavaliere savio e prode in arme e di grande autoritade" (Villani - *Cronaca* VI, 78), appartenne anch'egli al partito guelfo. Si narra che tentò vanamente di dissuadere i suoi concittadini dall'intraprendere la spedizione contro i Senesi e i fuorusciti ghibellini comandati da Farinata degli Uberti, spedizione destinata a concludersi tragicamente a Montaperti (1260). Per questo Dante fa dire a Jacopo Rusticucci che i pareri

**Inferno XVI, 46-48**

**La Commedia, Inferno.**
**Min. attribuita a Giotto o alla sua scuola - sec. XIV - (Chantilly, Museo Condé - Ms. 597 - f. 99 r)**

espressi da Tegghiaio avrebbero dovuto essere tenuti in maggior considerazione.

43. Ed io, che insieme a loro sono sottoposto al supplizio (*posto... in croce*), fui Jacopo Rusticucci; e senza dubbio più che altra cosa mi danneggiò la dura (*fiera*) moglie ».

---

Come di Tegghiaio Aldobrandi, anche di Jacopo Rusticucci Dante aveva chiesto notizie a Ciacco, ricordandolo tra i protagonisti della storia recente di Firenze. Secondo l'Anonimo Fiorentino fu "valoroso uomo e piacevole". Non abbiamo molte altre notizie di lui. Nelle parole che il Poeta gli attribuisce appare un velato cenno al suo peccato (*e certo la fiera moglie più ch'altro mi noce*).

46. Se io fossi stato al riparo (*coperto*) dal fuoco, mi sarei lanciato di sotto in mezzo a loro, e credo che Virgilio lo avrebbe permesso (*sofferto*);

49. ma poiché sarei stato arso dalle fiamme (*bruciato e cotto*), il timore prevalse sul mio lodevole desiderio che mi rendeva bramoso (*ghiotto*) di abbracciarli.

52. Poi cominciai: « La condizione nella quale vi trovate non ha suscitato (*fisse*: conficcò) in me disprezzo, ma un dolore tanto grande (*tanta*) che passerà molto tempo (*tardi*) prima che io me ne liberi completamente (*tutta si dispoglia*).

55. allorché Virgilio mi disse parole dalle quali argomentai che si avvicinassero anime grandi quali voi siete.

58. Appartengo alla vostra città (*terra*), e ho sempre appreso (*ritrassi*) e ascoltato le vostre opere e i vostri nomi onorati con commozione (*con affezion*).

---

Nota opportunamente il Montanari come l'affetto che Dante sente per questi

All'iconografia dei mosaici del sec. XIII, nell'ottagonale cupola del Battistero di San Giovanni, che costituiscono la prima grande esperienza figurativa a Firenze, Dante si ispirò per la creazione dell'Inferno.

"Giudizio Universale" attribuito a Coppo di Marcovaldo (seconda metà del secolo XIII) - (particolare). (Firenze, Battistero di San Giovanni)

52 Poi cominciai: «Non dispetto, ma doglia
la vostra condizion dentro mi fisse,
tanta che tardi tutta si dispoglia,

55 tosto che questo mio segnor mi disse
parole per le quali i' mi pensai
che qual voi siete, tal gente venisse.

58 Di vostra terra sono, e sempre mai
l'ovra di voi e li onorati nomi
con affezion ritrassi e ascoltai.

61 Lascio lo fele e vo per dolci pomi
promessi a me per lo verace duca;
ma infino al centro pria convien ch' i' tomi».

64 «Se lungamente l'anima conduca
le membra tue» rispuose quelli ancora,
«e se la fama tua dopo te luca,

67 cortesia e valor di' se dimora
nella nostra città sì come sòle,
o se del tutto se n' è gita fora;

70 ché Guiglielmo Borsiere, il qual si dole
con noi per poco, e va là coi compagni,
assai ne cruccia con le sue parole».

73 «La gente nova e' subiti guadagni
orgoglio e dismisura han generata,
Fiorenza, in te, sì che tu già ten piagni».

Una visione dell'antica Firenze in un codice della Divina Commedia appartenente alla Biblioteca Vaticana.

Min. del sec. XV - (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Ottob. Lat. 2863 - f. 107 v)

concittadini "è più impetuoso e fiero di quello per Brunetto che pur aveva, a differenza di questi, conosciuto familiarmente". L'incontro con queste tre anime è "più drammaticamente concitato" di quello col suo antico maestro, risolto in una tonalità elegiaca, poiché in Dante "la passione di patria ha accenti più sonori dell'affetto familiare".

61. Lascio l'amarezza del peccato (*lo fele*) e mi dirigo verso i dolci frutti del bene a me promessi dalla mia guida (Virgilio) veritiera; ma occorre che io precipiti (*tomi*) prima fino al centro (della terra) ».

In questa terzina il Poeta riassume, come già nella risposta a Brunetto Latini, ma in forma più concisa, armonizzando così il suo modo di parlare a quello dei suoi interlocutori, la vicenda del suo viaggio nell'al di là. Riappare per un attimo il linguaggio simbolico, di chiara intonazione scritturale (*lo fele... dolci pomi*), che aveva caratterizzato il suo colloquio con il notaio fiorentino nel canto precedente.

64. « Possa tu vivere a lungo (l'anima guidare a lungo le tue membra) » rispose ancora quello, « e la tua fama risplendere dopo la tua morte (*dopo te*),

67. ma di' se nella nostra città abitano ancora cortesia e valore così come solevano (*sòle*), o se sono completamente scomparsi (*se n'è gita fora*);

70. poiché Guglielmo Borsiere, il quale da poco (*per poco*) soffre qui con noi, e cammina là con i compagni, ci addolora molto con le sue parole. »

Come già nell'episodio di Farinata, sembra che anche per questi tre Fiorentini i tormenti dell'inferno passino in seconda linea di fronte all'interesse che essi nutrono per la sorte della loro città. Ma in loro *la carità del natio loco* (*Inferno* XIV, 1) è più pura che in Farinata: essi non guardano agli interessi della patria attraverso quelli del loro partito; la loro dedizione va intera a Firenze, al di là di ogni discordia intestina; la loro attenzione si rivolge, non al fatto politico in *sé*, ma ai suoi riflessi civili e morali (*cortesia e valor di' se dimora*).
Guglielmo Borsiere fu, secondo il Boccaccio, "cavalier di corte, uomo costumato molto e di laudevol maniera".

73. « La gente nuova (pervenuta di recente alle cariche politiche e arrivata in gran parte dal contado) e gli improvvisi guadagni hanno prodotto superbia e sfrenatezza (*dismisura*), in te, Firenze, tanto che già te ne duoli. »

L'apostrofe di Dante, una delle più celebri della *Commedia*, ripropone, in questa terzina, quelli che già negli episodi di Ciacco e di Brunetto Latini sono stati considerati i motivi determinanti del corrompersi delle antiche virtù in Firenze. Qui, alla domanda di Jacopo Rusticucci, ansioso di sapere la sorte toccata in Firenze a *cortesia e valor*, il Poeta risponde rivolgendosi, nel tono degli antichi profeti, diretta-

mente alla sua città: al binomio *cortesia e valor*, se ne oppongono, nelle sue parole, due, quasi a rafforzare, col peso delle determinazioni, la durezza della sua affermazione: *la gente nova e' subiti guadagni*, cui fa eco, subito dopo, il duplice complemento oggetto *orgoglio e dismisura*. Nel drammatico prorompere del suo dolore Dante insiste sulla presenza in Firenze del male, più che soffermarsi sul suo primo manifestarsi nel tempo: ecco perché i quattro sostantivi che questo male denunziano sono anteposti, come a formare un unico indissolubile blocco, al verbo che sintatticamente li unisce (*han generata*).

76. Così gridai a testa alta: e i tre, che interpretarono (*inteser*) queste parole come una risposta, si guardarono l'un l'altro come ci si guarda quando si ode una verità (che rattrista).

79. « Se ti costa sempre (*l'altre volte*) così poco sforzo » risposero tutti « accontentare gli altri, te fortunato se riesci ad esprimerti così bene (*a tua posta*: a tuo piacimento)!

82. Perciò, possa tu scampare (*se campi*) a questi luoghi oscuri e tornare a rivedere le belle stelle, quando ti sarà dolce (*ti gioverà*) dire "Io fui (nell'inferno)",

85. (in nome di questo augurio) fa in modo di parlare alla gente di noi. » Quindi ruppero il cerchio (*la rota*), e le loro agili (*snelle*) gambe sembrarono ali nel fuggire.

---

Il Momigliano attira l'attenzione, a proposito di questa immagine, sulla "precisione visiva di *rupper*" e sull'impressione che da tutto il periodo scaturisce, "d'una ruota che si spezza in tanti raggi sbalestrati nell'aria".

88. Non si sarebbe potuto pronunciare un amen così rapidamente (*tosto così*) come essi sparirono; e perciò Virgilio giudicò opportuno (*per che al maestro parve*) che ci allontanassimo.

91. Io lo seguivo, ed avevamo percorso poco cammino (*poco eravam iti*), quando il fragore dell'acqua ci fu così vicino, che se avessimo parlato (*per parlar*) ci saremmo uditi appena.

94. Come quel fiume che, per primo (*prima*) (per chi guarda) dal Monviso verso levante, ha (tra i fiumi che nascono) dal versante sinistro (*dalla sinistra costa*) dell'Appennino, un corso interamente suo (*proprio cammino*),

97. Il quale nella parte superiore (*suso*) si chiama Acquacheta, prima di scendere (*si divalli*) nel suo alveo in pianura (*basso letto*), e a Forlì non ha più quel nome (*di quel nome è vacante*),

76 Così gridai con la faccia levata;
e i tre, che ciò inteser per risposta,
guardar l'un l'altro com'al ver si guata.

79 «Se l'altre volte sì poco ti costa»
rispuoser tutti «il satisfare altrui,
felice te se sì parli a tua posta!

82 Però, se campi d'esti luoghi bui
e torni a riveder le belle stelle,
quando ti gioverà dicere "I' fui",

85 fa che di noi alla gente favelle».
Indi rupper la rota, ed a fuggirsi
ali sembiar le gambe loro snelle.

88 Un amen non sarìa potuto dirsi
tosto così com'e' furo spariti;
per che al maestro parve di partirsi.

91 Io lo seguiva, e poco eravam iti,
che 'l suon dell'acqua n'era sì vicino,
che per parlar saremmo a pena uditi.

94 Come quel fiume c' ha proprio cammino
prima da Monte Veso inver levante,
dalla sinistra costa d'Apennino,

97 che si chiama Acquaqueta suso, avante
che si divalli giù nel basso letto,
e a Forlì di quel nome è vacante,

Inferno XVI, 73-75
"Specchio Umano" di Domenico Lenzi. Min. del "Maestro del Biadaiolo" - sec. XIV - (Firenze, Biblioteca Laurenziana - Ms. Tempi 3 - f. 79 r)

**Inferno XVI, 86-87**

La Commedia, Inferno. Min. emiliana - sec. XIV - (Roma, Biblioteca Angelica - Ms. 1102 - f. 12 r)

100. rimbomba sopra San Benedetto dell'Alpe per il fatto che precipita (*per cadere*) attraverso una sola cascata (*ad una scesa*) ove dovrebbe essere ricevuto (*recetto*) da mille (cascate).

103. così trovammo che rimbombava quell'acqua oscura (*tinta*), riversandosi (*giù*) attraverso un pendio ripido (*d'una ripa discoscesa*), in modo tale che avrebbe in poco tempo danneggiato l'udito (*l'orecchia offesa*).

---

Anche questa similitudine, così ricca di riferimenti ad una realtà che non pare concedere nulla all'insorgere del sentimento, così minuziosa nella determinazione di particolari apparentemente superflui (come, ad esempio, quello riguardante il nome che il fiume, il Montone, ha, prima di precipitare nella cascata sopra San Benedetto dell'Alpe), è concepita in funzione di quella umanizzazione della cupa atmosfera infernale già rilevata nelle similitudini delle *arnie* e della *rota*. Come opportunamente scrive il Caretti, "tutta la serie delle precisazioni geografiche (inutili soltanto per chi tenga d'occhio la similitudine in se stessa) hanno lo scopo di togliere ogni carattere fantomatico al fragore ormai vicino e di prepararci progressivamente all'incontro con la *ripa discoscesa* e con l'*acqua tinta*".

106. Io avevo una corda legata intorno (ai fianchi), e con essa avevo pensato una (*alcuna*) volta di catturare la lonza dal manto screziato (*pelle dipinta*).

---

Il significato del simbolo adombrato nella corda è piuttosto oscuro. Non sembra che in essa possa vedersi, come voleva un antico commentatore, il Buti, il cordiglio francescano. Tra le varie ipotesi avanzate al riguardo, grande credito ha goduto quella dello Scartazzini, secondo il quale la corda alluderebbe alla castità che vince la lussuria (simboleggiata dalla lonza). La corda non servirebbe ormai più a Dante, "dal momento che egli ha lasciato dietro di sé l'ultimo cerchio dove si puniscono peccati di lussuria" (quelli dei violenti contro natura). Egli può quindi a questo punto liberarsene. Secondo un'altra interpretazione, essa non designerebbe soltanto una difesa contro

100 rimbomba là sovra San Benedetto
dell'Alpe per cadere ad una scesa
ove dovrìa per mille esser recetto;

103 così, giù d'una ripa discoscesa,
trovammo risonar quell'acqua tinta,
sì che 'n poc'ora avrìa l'orecchia offesa.

106 Io avea una corda intorno cinta,
e con essa pensai alcuna volta
prender la lonza alla pelle dipinta.

109 Poscia che l'ebbi tutta da me sciolta,
sì come 'l duca m'avea comandato,
porsila a lui aggroppata e ravvolta.

112 Ond' ei si volse inver lo destro lato,
e alquanto di lunge dalla sponda
la gittò giuso in quell'alto burrato.

115 «E' pur convien che novità risponda»
dicea fra me medesmo «al novo cenno
che 'l maestro con l'occhio sì seconda».

118 Ahi quanto cauti li uomini esser dienno
presso a color che non veggion pur l'ovra,
ma per entro i pensier miran col senno!

121 El disse a me: «Tosto verrà di sovra
ciò ch'io attendo e che il tuo pensier sogna:
tosto convien ch'al tuo viso si scovra».

124 Sempre a quel ver c'ha faccia di menzogna
de' l'uom chiuder le labbra fin ch'el pote,
però che sanza colpa fa vergogna;

127 ma qui tacer nol posso; e per le note
di questa comedìa, lettor, ti giuro,
s'elle non sien di lunga grazia vote,

la lussuria, ma anche contro la frode (il peccato punito nei due cerchi che il Poeta si appresta a visitare); in essa dovremmo pertanto vedere, oltre la mortificazione della carne, anche il senso della legalità, il potere della legge. "La corda è gettata via prima che Dante scenda tra i fraudolenti, perché la legge si rivela insufficiente quando a sostegno della colpa sopravviene l'ausilio dell'intelletto, quando il peccatore si arrocca nelle agili formule del farisaismo leguleio..." (Pasquazi)

109. Dopo essermi completamente slegato (*poscia che l'ebbi tutta da me sciolta*), così come mi aveva ordinato Virgilio, gliela porsi stretta e avvolta (*aggroppata e ravvolta*).

112. Per cui egli si volse verso destra, e la gettò giù in quel profondo precipizio (*burrato*) alquanto lontano (*di lunge*) dalla sponda.

115. « Eppure occorre che qualcosa di nuovo (*novità*) appaia » dicevo fra me stesso « in risposta al segnale inusitato (*novo cenno*) che Virgilio segue (*seconda*) con lo sguardo così attentamente. »

118. Ahi quanto prudenti devono essere gli uomini davanti a coloro che non vedono soltanto le azioni (*l'ovra*), ma penetrano con l'intelligenza (*miran col senno*) dentro i pensieri!

121. Egli mi disse: « Fra poco (*tosto*) salirà ciò che attendo e che il tuo pensiero confusamente immagina (*sogna*): fra poco dovrà apparire alla tua vista (*tosto convien ch'al tuo viso si scovra*) ».

124. L'uomo deve sempre tacere (*chiuder le labbra*), finché può, quella verità che ha apparenza (*faccia*) di menzogna (per il fatto che è incredibile), poiché essa, senza che egli ne abbia colpa, lo pone nella condizione di vergognarsi (*però che sanza colpa fa vergogna*);

127. ma a questo punto non posso tacere (la verità); e sui versi (*per le note*) di questa commedia, o lettore, ti giuro, così possano essi non essere privi di accoglienza gradita che duri a lungo (*di lunga grazia vote*).

**Inferno XVI, 106-111**

**La Commedia, Inferno. Min. emiliana - sec. XIV - (Roma, Biblioteca Angelica - Ms. 1102 - f. 13 v)**

130 ch' i' vidi per quell' aere grosso e scuro
venir notando una figura in suso,
maravigliosa ad ogni cor sicuro,

133 sì come torna colui che va giuso
talora a solver l'ancora ch'aggrappa
o scoglio o altro che nel mare è chiuso,

136 che 'n su si stende, e da piè si rattrappa.

**Inferno XVI, 130-132**
**La Commedia, Inferno.**
**Min. del sec. XIV-XV.**
**(Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Vat. Lat. 4776 - f. 60 r)**

130. che vidi attraverso quell'aria densa e tenebrosa venire nuotando verso l'alto (*in suso*) una figura, tale da destare sgomento (*maravigliosa*) in ogni animo forte (*cor sicuro*).

133. così come torna alla superficie colui che scende talvolta a disincagliare (*a solver*) l'ancora impigliata (*ch'aggrappa*) o in uno scoglio o in altra cosa chiusa nel mare,

136. il quale si tende nella parte superiore del corpo (*'n su*), e si rattrappisce in quella inferiore (*da piè*).

Per conferire maggior credibilità alla scena irreale che si prepara a descrivere (l'arrivo del mostro Gerione, simbolo della frode), Dante giura sui versi del proprio poema. Secondo quanto il Poeta dice nella lettera da lui indirizzata a Cangrande della Scala per dedicargli il poema (XIII, 29-31) e in un passo del *De vulgari eloquentia* (II, IV, 5-6), il termine *comedia* designerebbe ogni componimento poetico trattato in uno stile familiare e in una lingua semplice e caratterizzato da un lieto scioglimento. Nel *Paradiso* (XXV, 1-2) il poema sarà invece definito *'l poema sacro al quale ha posto mano e cielo e terra.*

Il mostro che sale dall'abisso, in risposta al segnale della corda gettata da Virgilio, è per ora ancora soltanto una immagine indeterminata (*figura*), animata però da una vitalità possente e armonica. La similitudine del sommozzatore mette in rilievo l'energia controllata di ogni suo movimento. Proprio perché simboleggia la frode, Gerione appare, fin da questi primi versi, del tutto diverso, nelle sue manifestazioni, dalle potenze infernali poste a custodia dei cerchi degli incontinenti e dei violenti.

# nferno, Canto XVII

*Virgilio indica a Dante il mostro che è salito dall'abisso e che, ad un suo cenno, si pone con la testa e il tronco sull'orlo interno del settimo cerchio. L'aspetto di questa belva, che simboleggia la frode e che ha il nome di un re crudelissimo ucciso da Ercole, Gerione, è di uomo nel volto, di serpente nel corpo e di scorpione nella coda. Mentre Virgilio si dirige verso Gerione per chiedergli di trasportare lui e il suo discepolo sul fondo del baratro, Dante si avvicina ad un gruppo di peccatori che, seduti sulla sabbia rovente e colpiti dalla pioggia di fuoco, cercano inutilmente di alleviare il loro tormento agitando le mani. Sono gli usurai. Il Poeta non ne riconosce alcuno, ma nota che tutti portano appesa al collo una borsa sulla quale è dipinto uno stemma gentilizio: questi dannati non hanno dunque soltanto offeso Dio, ma anche avvilito la dignità del loro nome. Uno di essi rivolge a Dante la parola: si proclama padovano, dice che tutti i suoi compagni di pena sono fiorentini e annuncia la prossima venuta di un altro usuraio, nobile anch'egli e famosissimo.*

*Tornato sui suoi passi, Dante trova Virgilio già salito in groppa a Gerione. Esortato dal maestro, vince la sua paura e si pone anch'egli a cavalcioni del mostro, che, ad un comando del poeta latino, inizia a scendere lentamente, a larghe spirali, mentre appare, sempre più vicino, lo spettacolo dei tormenti del ripiano infernale che si apre sotto i loro occhi. Gerione, dopo aver deposto i due pellegrini sul fondo del precipizio che separa il settimo cerchio dall'ottavo, si dilegua con la rapidità di una freccia.*

## INTRODUZIONE CRITICA

Posto a metà della prima cantica, il canto diciassettesimo segna una svolta importante nell'esperienza del male che è quella di Dante nell'inferno. Col girone dei violenti contro Dio termina la parte del poema dedicata all'esplorazione del peccato di violenza ed inizia quella, ben più ampia, dedicata alle molteplici forme della frode. Il canto ha quindi una funzione analoga a quella dei canti ottavo e nono, che precedono l'ingresso dei due poeti in Dite; anche qui Dante ribadisce esplicitamente il carattere allegorico e morale della sua narrazione. Tuttavia la figura del protagonista di questo canto, il muto, enimmatico Gerione, pur risultando composita in rapporto alle fonti culturali che la alimentano e alle premesse ideologiche da cui scaturisce, è a tal punto concreta, da aver persuaso più di un critico a tralasciare completamente l'insieme dei significati che il Poeta ha voluto adombrare in essa, per metterne in rilievo soltanto la perfetta riuscita sul piano dell'arte.

Per il Croce Gerione "è la maggiore incarnazione di quello che in Dante abbiamo chiamato senso possente della vitalità, della immediata e sensibile vitalità, della vitalità organica, configurata in esseri enormi e mostruosi". Questo giudizio che, sotto la categoria della "vitalità", avvicina Gerione ai custodi infernali dei cerchi superiori, non rende tuttavia conto di ciò che distingue profondamente la figura di Gerione da tutte le apparizioni demoniache fin qui incontrate.

Il canto è tutto dominato dalla presenza del sovrannaturale, ma, come avviene sempre in Dante, anche le situazioni più inverosimili e fantastiche sono ricondotte nell'ambito della nostra esperienza più comune. La stranezza di Gerione - quello che di inquietante si sprigiona dalla sua figura e ne fa la manifestazione di una sapienza che trascende il nostro intendere e intorno alla quale non possiamo se non argomentare per indizi - non è data tanto dal fatto che in questa figura coesistono, inspiegabilmente accostate, forme organiche tra le quali nessuna comunicazione appare possibile, quanto, al di là di questa statica giustapposizione di forme, da una contraddizione insita nel suo stesso modo di manifestarsi, di muoversi. Mentre infatti la coda del mostro denuncia quella "vitalità" che nel giudizio del Croce appare indebitamente estesa all'intera figura di Gerione, tutto l'atteggiamento di quest'ultimo è altrimenti quello di un essere inanimato, di una macchina prodigiosa ed enorme.

A suggerire questa duplicità di atteggiamenti nella quale si concreta poeticamente l'intento di rendere attraverso le immagini la doppiezza dell'azione fraudolenta, sono soprattutto le similitudini, alcune delle quali riconducono la figura del mostro al mondo degli esseri viventi (il *bivero*, il *falcon*), mentre altre la avvicinano al cosmo degli oggetti inanimati e precisamente di quegli oggetti che sono il frutto del lavoro dell'uomo e all'uomo devono servire (i *drappi*, i *burchi*, la *navicella*). Gerione non oppone ai decreti del cielo la propria vitalità immediata ed arrogante, ma si presta invece docile, come uno strumento meraviglioso, alla loro attuazione. Soltanto la coda, infida e minacciosa in uno sfondo di tenebre, indica, in questa macchina possente e precisa, un residuo di vita e un'apparenza di libertà.

I critici che, come il Croce, si sono fermati soprattutto sull'immediatezza derivante alla figura di Gerione dalla capacità di sintesi e dal realismo propri della poesia di Dante e che, in conseguenza, cedendo al desiderio di semplificare anche là dove il Poeta aveva indicato una ricchezza di determinazioni contrastanti, hanno preteso di vedere in Gerione null'altro che una figura animale, non hanno saputo cogliere, nel canto diciassettesimo, altra tonalità se non quella descrittiva, propria di un poeta tutto preso dalla gioia di rappresentare. Essi hanno in tal modo trascurato la nota che meglio definisce questa manifestazione del mistero - e cioè il suo carattere ibrido, innaturale, disarmonico - nonché l'accento che alla poesia di Dante deriva dal proporsi anzitutto come una tesa meditazione sul destino degli uomini e una severa esplorazione del male. Da questo punto di vista anche una ricerca volta a proporre una concordanza tra forme e atteggiamenti di Gerione e sua significazione allegorica non può non risultare stimolante e utile, per via indiretta, alla comprensione della stessa poesia di questa pagina dantesca. Interessante, fra le altre, appare l'interpretazione politico-religiosa che della figura di Gerione dà il Pasquazi, dopo averla ricollegata alle sue fonti scritturali (Abaddon, Satana e l'Anticristo dell'*Apocalisse*).

Gerione corrisponderebbe, secondo questa tesi, alla "bestia di color rosso scarlatto", coperta di nomi di bestemmie (e i *nodi* e le *rotelle* che screziano la pelle del mostro sarebbero l'equivalente figurativo di questa determinazione concettuale della profezia di San Giovanni), di cui nell'*Apocalisse* (XVII, 3 sgg.) è detto che "era, ma già non è più; essa sta per risalire dall'abisso e andare alla sua perdizione". Sulla base di un raffronto tra simbolo mitologico e simbolo scritturale, l'interpretazione del Pasquazi risulta assai suggestiva e meritevole comunque di tradursi in un approfondimento di prospettive nella considerazione critica del canto: "nel passato la bestia comparve una volta sulla terra (come il Gerione mitico, e come il mondo greco e orientale superbo dei suoi sofismi); più tardi, fu ricacciata nell'abisso (come il Gerione mitico, ucciso da Ercole, e come il mondo greco e orientale, domato dall'aquila di Roma); tuttavia, in un prossimo futuro salirà dall'abisso dove attualmente è confinata (e l'ascesa del Gerione dantesco, come si è visto, dimostra esservi in lui [Dante] siffatta aspettazione: così come nel « secolo senza Roma » è riaffiorata, sotto forme bizantine e averroiste, l'antica superbia discettatrice dei greci e degli orientali); infine, la bestia va in rovina, così come, a più riprese, è vaticinato nella *Commedia*".

**Gli episodi del canto XVII riassunti in una miniatura padovana del secolo XV. (Padova, Biblioteca del Seminario - Ms. 67 - f. 52 v)**

# Canto XVII

1 «Ecco la fiera con la coda aguzza,
che passa i monti, e rompe i muri e l'armi;
ecco colei che tutto 'l mondo appuzza!»

4 Sì cominciò lo mio duca a parlarmi;
e accennolle che venisse a proda
vicino al fin de' passeggiati marmi.

7 E quella sozza imagine di froda
sen venne, ed arrivò la testa e 'l busto,
ma 'n su la riva non trasse la coda.

1. « Ecco il mostro dalla coda acuminata, che varca le montagne, e infrange ogni ostacolo (*e rompe i muri e l'armi*); ecco quello che appesta col suo fetore l'intero universo! »

---

Virgilio annuncia l'arrivo di un altro custode infernale, Gerione, simbolo della frode. Soltanto un particolare dell'aspetto fisico del mostro è messo in rilievo in questa terzina - la coda - ma è il particolare che meglio ne caratterizza l'indole ambigua e pericolosa e sul quale con maggior insistenza si soffermerà la fantasia del Poeta. È solo col guizzare della coda che Gerione, protagonista muto di questo canto, di una quasi agghiacciante sottomissione ai comandi di Virgilio (è il primo dei custodi infernali che non tenta di ostacolare il cammino dei due poeti), mostrerà il nervosismo della bestia non doma. La frode colpisce a tradimento, senza dichiarare le proprie intenzioni: ecco perchè vedremo, dietro la faccia di uomo giusto di Gerione, enimmatica nella sua immobilità, celarsi l'insidia, rappresentata dalla sua coda armata di aculei velenosi. Anche la figura di Gerione deriva, come quelle dei custodi infernali sin qui incontrati dai due poeti, dalla mitologia. Le leggende ne parlavano come di un re crudelissimo, che accoglieva gli ospiti benignamente per poi ucciderli: fu a sua volta ucciso da Ercole. I poeti latini lo descrivono come un gigante che aveva tre corpi e tre teste. "Ma non solo quella natura tricorporea non aveva una descrizione precisa, essa non appariva chiara come simbolo, e a Dante importa ritrovare nelle favole della mitologia, almeno adombrato, un valore simbolico. Per questo la stranezza di quei tre corpi gli suggerì l'idea dell'inganno, della frode, ma egli volle dare concretezza visiva e simbolica a quella figura e la immaginò non con tre corpi, ma con tre nature diverse in un corpo solo." (Gallardo)
Ma nella figura di Gerione confluisce, insieme all'ispirazione mitologica, anche quella scritturale. È probabile, infatti, che nell'immaginarla il Poeta abbia tenuto presente un passo dell'*Apocalisse* (IX, 7-11) ove si parla di locuste dal volto umano e dalla coda di scorpione. Il re di queste locuste, Abaddon, chiamato "angelo dell'abisso", salirà, secondo la profezia di San Giovanni - e in ciò è forse un'altra concordanza fra questa pagina della *Commedia* e il testo biblico - dal "pozzo dell'abisso" per dirigersi verso Gerusalemme. Anche il moto ascendente di Gerione, tenuto conto di quella che è la posizione dell'inferno dantesco, è diretto verso Gerusalemme. Occorre altresì ricordare che nella pittura, nella scultura e nella miniatura del Medioevo è frequente la rappresentazione di figure mostruose o grottesche. Nell'immaginare Gerione Dante può quindi essersi ispirato anche alle arti figurative del suo tempo. Scrive al riguardo A. Venturi: "Da una sfinge, scolpita dai Cosmati sotto le cattedre vescovili, sotto le colonne tortili dei pulpiti, innanzi ai parapetti degli altari, Dante ricava la figura di Gerione, che poi colora secondo le rappresentazioni comuni di belve nelle stoffe orientali, con la cute dipinta di *nodi* e di *rotelle*".

4. Così cominciò a dirmi Virgilio; e gli fece segno di accostarsi all'orlo del

Inferno XVII. 18
Da "Metamorfosi" di Ovidio:
il mito di Aracne. Min. fiamminga -
a. 1497 - (Holkham Hall, Lord Leicester
Library - Ms. Holkham 324 - f. 62 v)

burrone (*proda*), vicino al termine degli argini pietrosi che avevamo percorso (*vicino al fin de' passeggiati marmi*).

7. E quell'immondo simbolo di frode giunse, e portò sull'orlo (*arrivò*: portò a riva) la testa e il tronco, ma non depose sulla riva la coda.

10. Il suo volto era volto di uomo onesto, tanto benevolo era il suo aspetto esteriore (*tanto benigna avea di fuor la pelle*), e tutto il resto del corpo (*tutto l'altro fusto*) era quello di un serpente;

Diversamente da quello degli altri custodi infernali, il viso di Gerione non ha nulla di bestiale, anzi suggerisce una perfetta equità di pensieri ed azioni (*era faccia d'uom giusto*). La frode è per essenza un male che non si rivela, occultato sotto apparenza di bene. Un passo del *Convivio* chiarisce il significato simbolico di questi versi: "quelle cose che prima non mostrano li loro difetti sono più pericolose, però che di loro molte fiate prendere guardia non si può; sì come vedemo nel traditore, che ne la faccia dinanzi si mostra amico, sì che fa di sé fede avere, e sotto pretesto d'amistade chiude lo difetto de la inimistade" (IV, XII, 3).

13. aveva due zampe artigliate (*branche*) pelose fino alle ascelle, aveva il dorso (*lo dosso*) e il petto e ambedue i fianchi (*coste*) disegnati con nodi e piccoli cerchi:

16. né Tartari né Turchi fecero mai tappeti (*drappi*) con più colori, con maggior varietà di fondi (*sommesse*) e di disegni a rilievo (*sopraposte*), né simili tele furono tessute (*imposte*: messe sul telaio) da Aracne (espertissima tessitrice della Lidia che sfidò Minerva e fu dalla dea trasformata in ragno).

Le zampe pelose e artigliate ricordano quelle del drago, animale che ossessiono la fantasia dei narratori, pittori e scultori del Medioevo e si riferiscono alla crudeltà del male da Gerione

10 La faccia sua era faccia d'uom giusto,
tanto benigna avea di fuor la pelle,
e d'un serpente tutto l'altro fusto;

13 due branche avea pilose insin l'ascelle;
lo dosso e 'l petto e ambedue le coste
dipinti avea di nodi e di rotelle:

**Inferno XVII, 107-108**
**Da "Metamorfosi" di Ovidio: il mito di Fetonte. Min. fiamminga - a. 1497 - (Holkham Hall, Lord Leicester Library - Ms. Holkham 324 - f. 25 v)**

16 con più color, sommesse e sopraposte
non fer mai drappi Tartari né Turchi,
né fuor tai tele per Aragne imposte.

19 Come tal volta stanno a riva i burchi,
che parte sono in acqua e parte in terra,
e come là tra li Tedeschi lurchi

simboleggiato: il complicato arabesco che stria la pelle del mostro allude probabilmente alle tortuose macchinazioni di cui i fraudolenti si servono per sorprendere la buona fede altrui. Nessuno dei custodi infernali è stato descritto con tanta dovizia di particolari come questa *imagine di froda*. Erano tutti stati colti sinteticamente in una manifestazione di vitalità incomposta, che da sola bastava a denunciare il male che personificavano. Ma Gerione appare tranquillo, per nulla turbato dalla presenza di un vivo nel regno delle ombre. Anzi, nella prima parte del canto, se non fosse per il minaccioso guizzare della coda nel vuoto, dal quale, come abile nuotatore, è emerso, sembra quasi non avere vita. A determinare in noi questa impressione contribuiscono, oltre che il volto inespressivo e la sincronia di ogni suo movimento, messa in luce nelle due ultime terzine del canto precedente, le similitudini usate per dare verosimiglianza alla sua figura. Queste similitudini, fatta eccezione per quella del castoro (versi 21-22), riallacciano la figura di Gerione al mondo inorganico anziché a quello della vita. Tuttavia si tratta di mondo inorganico che porta in sé la traccia dell'intelligenza umana (i *drappi*, le *tele*, i *burchi*). La frode smentisce ogni forma di passionalità, proprio perché la passionalità, quale che sia il giudizio morale che su di essa possiamo formulare, non può non essere schietta e manifestarsi per quella che è. L'inganno invece richiede calcolo, pazienza, capacità di dissimulazione, sangue freddo.
Gerione, misterioso e immobile nella prima parte del canto, scenderà poi lentamente, docile alle ingiunzioni di Virgilio, fino a deporre i due poeti alla base del costone roccioso che dal settimo cerchio precipita nell'ottavo, ma soltanto dopo avere adempiuto a questo suo ufficio manifesterà compiutamente, per un attimo, l'estrema mobilità di cui è capace.

19. Come a volte le barche (*burchi*) sono ferme a riva, con una parte del loro scafo in acqua e una parte sulla terraferma, e come nelle terre abitate dai Tedeschi crapuloni (*lurchi*)

22 lo bivero s'assetta a far sua guerra,
così la fiera pessima si stava
sull'orlo che, di pietra, il sabbion serra.

25 Nel vano tutta sua coda guizzava,
torcendo in su la venenosa forca,
ch'a guisa di scorpion la punta armava.

28 Lo duca disse: «Or convien che si torca
la nostra via un poco insino a quella
bestia malvagia che colà si corca».

31 Però scendemmo alla destra mammella,
e diece passi femmo in su lo stremo,
per ben cessar la rena e la fiammella.

34 E quando noi a lei venuti semo,
poco più oltre veggio in su la rena
gente seder propinqua al luogo scemo.

37 Quivi 'l maestro «Acciò che tutta piena
esperienza d'esto giron porti»
mi disse, «va, e vedi la lor mena.

40 Li tuoi ragionamenti sian là corti:
mentre che torni, parlerò con questa,
che ne conceda i suoi omeri forti».

43 Così ancor su per la strema testa
di quel settimo cerchio tutto solo
andai, dove sedea la gente mesta.

46 Per li occhi fora scoppiava lor duolo;
di qua, di là soccorrìen con le mani
quando a' vapori, e quando al caldo suolo:

49 non altrimenti fan di state i cani
or col ceffo, or col piè, quando son morsi
o da pulci o da mosche o da tafani.

**Dante e Virgilio nel girone dei sodomiti.**

**La Commedia, Inferno. Min. attribuita a Giotto o alla sua scuola - sec. XIV - (Chantilly, Museo Condé - Ms. 597 - f. 116 v)**

**Dante e Virgilio nel girone degli usurai.**

**La Commedia, Inferno. Min. attribuita a Giotto o alla sua scuola - sec. XIV - (Chantilly - Museo Condé - Ms. 597 - f. 120 v)**

22. il castoro (*lo bivero*) si dispone (*s'assetta*) a cacciare i pesci (*a far sua guerra*), così il peggiore dei mostri stava sul margine che, pietroso, cinge (*serra*) la distesa di sabbia (*il sabbion*).

Calzante il paragone con le barche per questa figura che era venuta nuotando attraverso l'aria ed ora giace in subdola calma sull'orlo pietroso del sabbione. Nota il Soldati come Gerione sia "bestia e veicolo insieme" e suggerisce un accostamento, per quel che riguarda il loro aspetto esteriore, fra il mostro e "quelle navi da corsa la cui poppa era sormontata da un fregio alto e ricurvo. Figuriamocene una, di notte, appoggiata alla riva nella posizione dei *burchi*. Gerione, nave-fiera-demonio, è così!" Il secondo paragone richiama, come ha giustamente rilevato il Grabher, non solo la posizione di Gerione sull'orlo interno del cerchio, ma anche "l'intenzione di lui: quel disporsi a *far sua guerra* e in modo così insidioso".

25. L'intera sua coda si agitava nel vuoto (*vano*), contorcendo in alto la velenosa estremità biforcuta (*venenosa forca*) che aveva le punte munite di aculei (*la punta armava*) come quella di uno scorpione.

La coda biforcuta di Gerione sta ad indicare la doppiezza dell'azione fraudolenta. Secondo alcuni interpreti le due punte della coda alluderebbero ai due tipi di frode: la frode contro chi si fida e quella contro chi non si fida (cfr. *Inferno* XI, versi 53-54).
Occorre notare che il paragone con la coda dello scorpione si riferisce al veleno di cui è munita quella di Gerione, non alla biforcazione, che richiama piuttosto le due pinze poste sul capo dello scorpione, dato che la coda finisce in una punta sola.

28. Virgilio disse: « Occorre adesso che il nostro cammino sia deviato (*si torca*) un poco fino a quella bestia perversa che si trova (*si corca*: sta distesa) là ».

Così un antico commentatore, l'Ottimo, spiega la deviazione che a questo punto i due poeti compiono, allontanandosi dalla direzione fino allora seguita: "non si potea per diritto calle andare alla frode, anzi per tortuoso: nulla via mena a lei diritto".

31. Perciò scendemmo verso destra (*alla destra mammella*), e percorremmo (*femmo*: facemmo) dieci passi sull'estremità del cerchio (*in su lo stremo*), per evitare completamente (*per ben cessar*) la sabbia e la pioggia di fuoco (*la fiammella*).

34. E quando fummo giunti vicino a lei, vidi un po' più in là sulla sabbia gente che sedeva vicino (*propinqua*) all'abisso (*al luogo scemo*: al luogo mancante di terreno).

37. Qui Virgilio: « Affinché tu abbia una conoscenza completa (*tutta piena esperienza*) di questo girone » mi disse, « avvicinati a loro, e osserva la loro condizione (*la lor mena*).

40. I tuoi discorsi (*ragionamenti*) siano lì brevi: finché non sarai tornato, parlerò con questa (bestia), perché ci offra le sue vigorose spalle ».

Dante non assiste al colloquio di Virgilio con Gerione, il quale rimane chiuso, in tutto il canto, in un assoluto

mutismo. Il silenzio che circonda il mostro rende con grande evidenza il carattere ambiguo e sfuggente della fiera, che presenta ai due pellegrini, assoggettato ed obbediente, il solo corpo.

43. Così me ne andai tutto solo ancora sull'orlo estremo del settimo cerchio, dove sedeva la gente tormentata (*mesta*).

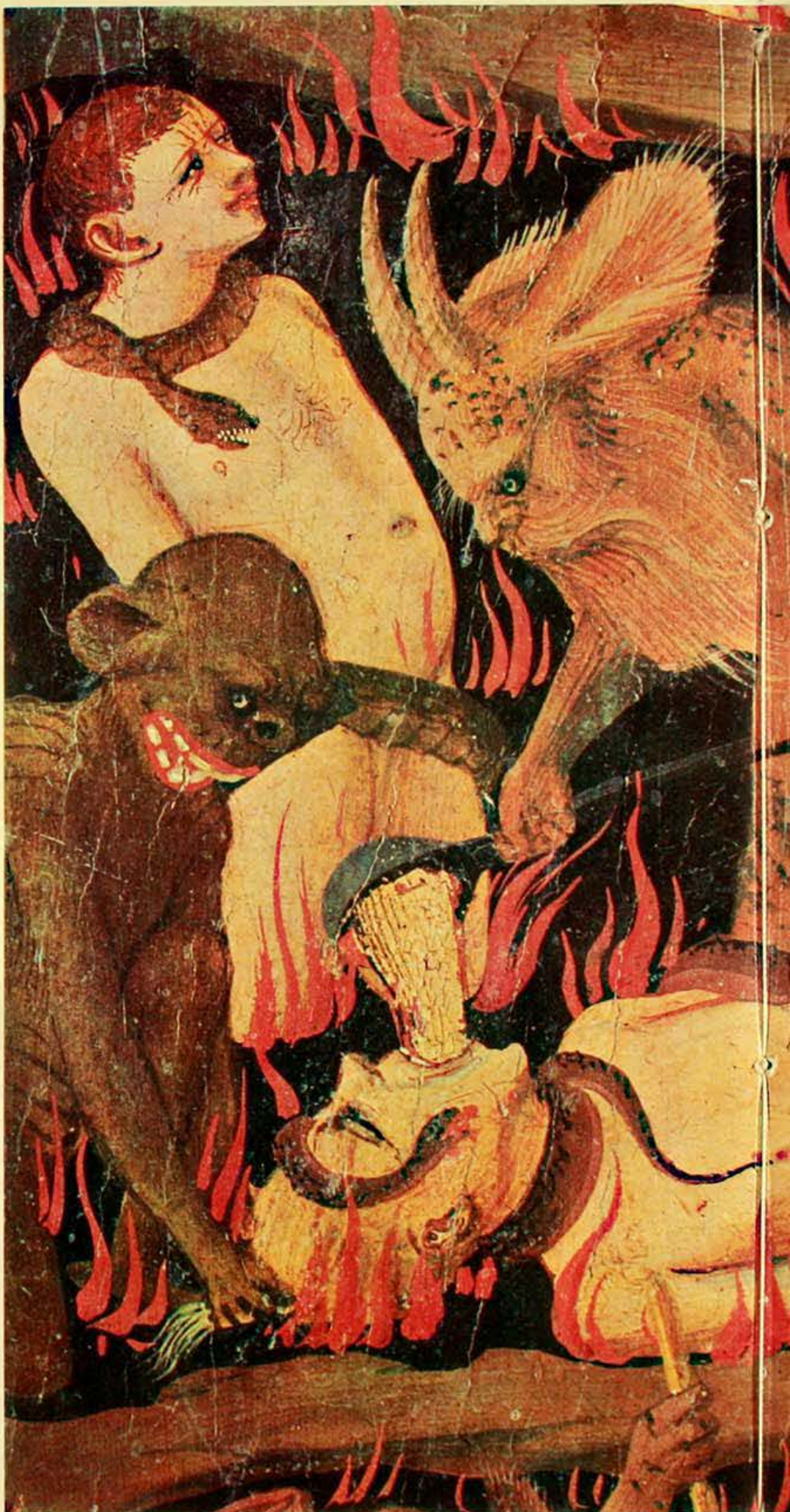
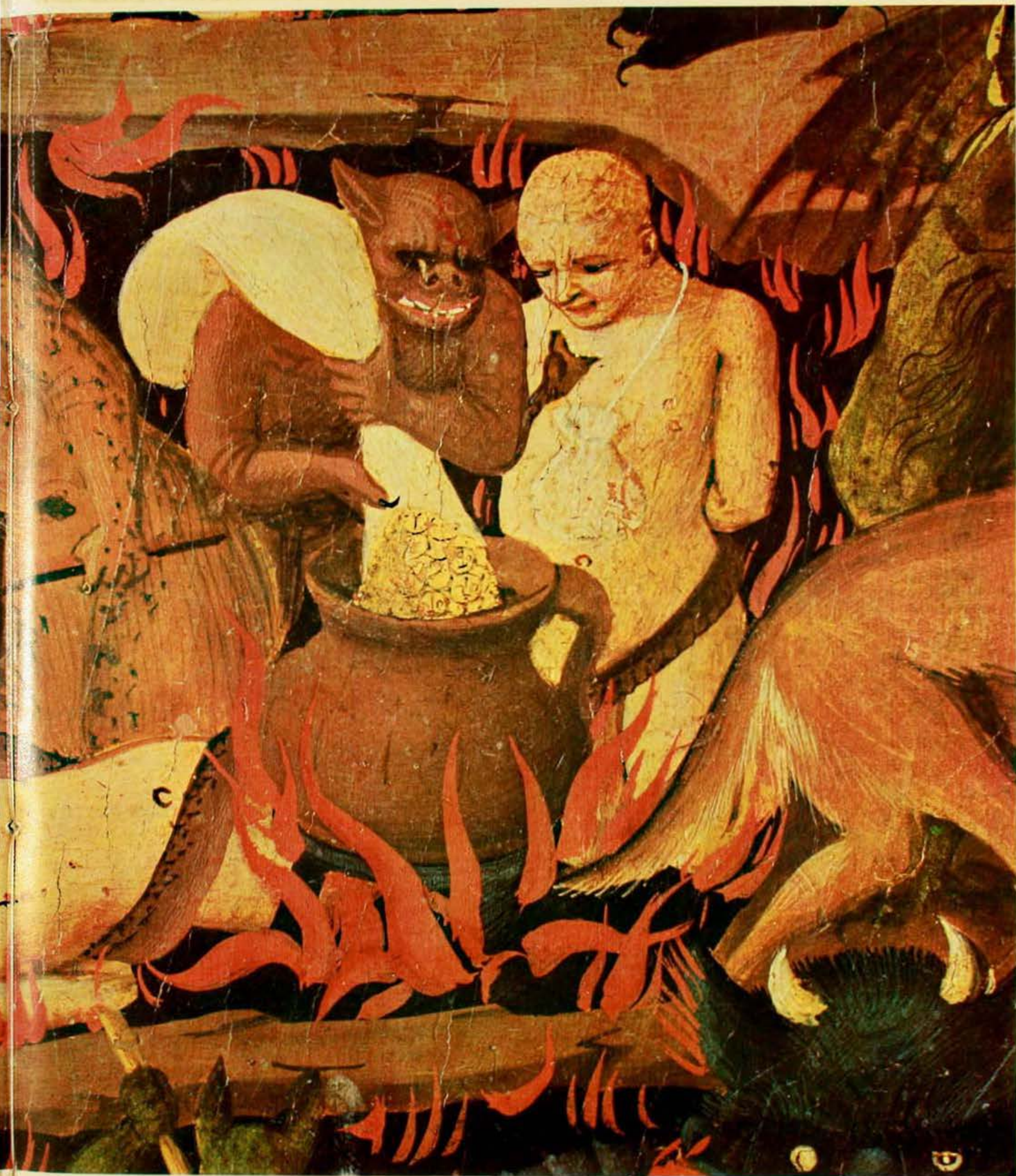
46. Il dolore di questi dannati prorompeva in lagrime (*fora scoppiava*) attraverso gli occhi: si proteggevano (*soccorrien*) con le mani, agitandole di qua e di là, ora dalle fiamme (*quando a' vapori*), e ora dal terreno infuocato (*quando al caldo suolo*):

49. non diversamente fanno i cani d'estate (*di state*) ora con il muso (*ceffo*), ora con la zampa, quando sono morsicati o dalle pulci o dalle mosche o dai tafani.

---

Per esprimere l'inanità degli sforzi, destinati a ripetersi in eterno, di questi dannati (gli usurai), il Poeta ricorre ad una similitudine efficace nella sua brutale immediatezza: quella dei cani che cercano di difendersi dal morso fastidioso di parassiti ed insetti. "L'assillo della pena e il meccanico ripetersi dei gesti sono sottolineati anche da certe insistenti ripetizioni: *quando... quando...*; or *col...* or *col...*; o *da...* o *da...* o *da*." (Grabher) L'atteggiamento degli usurai esprime qui e alla fine del discorso di Reginaldo degli Scrovegni (versi 74-75) tutta la degradazione del loro essere.

**La pena degli usurai secondo l'iconografia tradizionale.**

**"Giudizio Universale" del Beato Angelico (c. 1387-1455) - (particolare). (Firenze, Museo San Marco)**

52. Dopo che ebbi fissato lo sguardo (*li occhi porsi*) nel volto di alcuni, sui quali cade il fuoco tormentatore, non riconobbi nessuno; ma osservai

55. che a ciascuno di loro pendeva dal collo una borsa (*tasca*) che aveva un colore determinato (*certo*) e un determinato disegno, e sembrava che il loro sguardo traesse nutrimento (*si pasca*) da queste borse (*quindi*: di qui).

---

Come nel canto degli avari e prodighi, Dante mostra di ignorare l'identità di questi peccatori: la borsa, simbolo della loro sfrenata cupidigia di beni materiali, appare come l'espressione più esauriente della loro personalità. Per maggior irrisione, sul sacchetto che pende dal collo dei dannati è dipinto lo stemma della loro famiglia.

58. E a mano a mano che li andavo osservando più attentamente (*e com'io riguardando tra lor vegno*), vidi su una borsa gialla dell'azzurro che aveva sembianza (*faccia*) e atteggiamento (*contegno*) di leone.

---

Il leone azzurro in campo giallo rappresenta lo stemma dei Gianfigliazzi, famiglia guelfa fiorentina, alla quale apparteneva Catello Gianfigliazzi, usuraio in Francia. L'attenzione del Poeta non si ferma sulla persona di questo peccatore, che rimane del tutto nell'ombra, come se non esistesse, ma sull'emblema del suo peccato.

61. Poi, mentre il carro (*curro*) del mio sguardo procedeva oltre, ne vidi un'altra rossa come sangue, che ostentava (*mostrando*) un'oca candida più del burro.

---

L'oca bianca in campo rosso è lo stemma degli Obriachi, nobile famiglia ghibellina, i cui membri esercitarono l'usura. Quanto al raffronto del colore dell'oca con quello del burro il Sapegno rileva che "l'immagine gastronomica si intona... al tono beffardo e sarcastico, che serpeggia per tutto questo gruppo di terzine". Ma forse, nella descrizione degli stemmi degli usurai, prevale, sull'intento moraleggiante, il puro gusto degli accostamenti di colore.

64. E uno che aveva disegnata sulla sua borsa bianca una scrofa azzurra e gin-

52 Poi che nel viso a certi li occhi porsi,
ne' quali il doloroso foco casca,
non ne conobbi alcun; ma io m'accorsi

55 che dal collo a ciascun pendea una tasca
ch'avea certo colore e certo segno,
e quindi par che 'l loro occhio si pasca.

58 E com'io riguardando tra lor vegno,
in una borsa gialla vidi azzurro
che d'un leone avea faccia e contegno.

61 Poi, procedendo di mio sguardo il curro,
vidine un'altra come sangue rossa,
mostrando un'oca bianca più che burro.

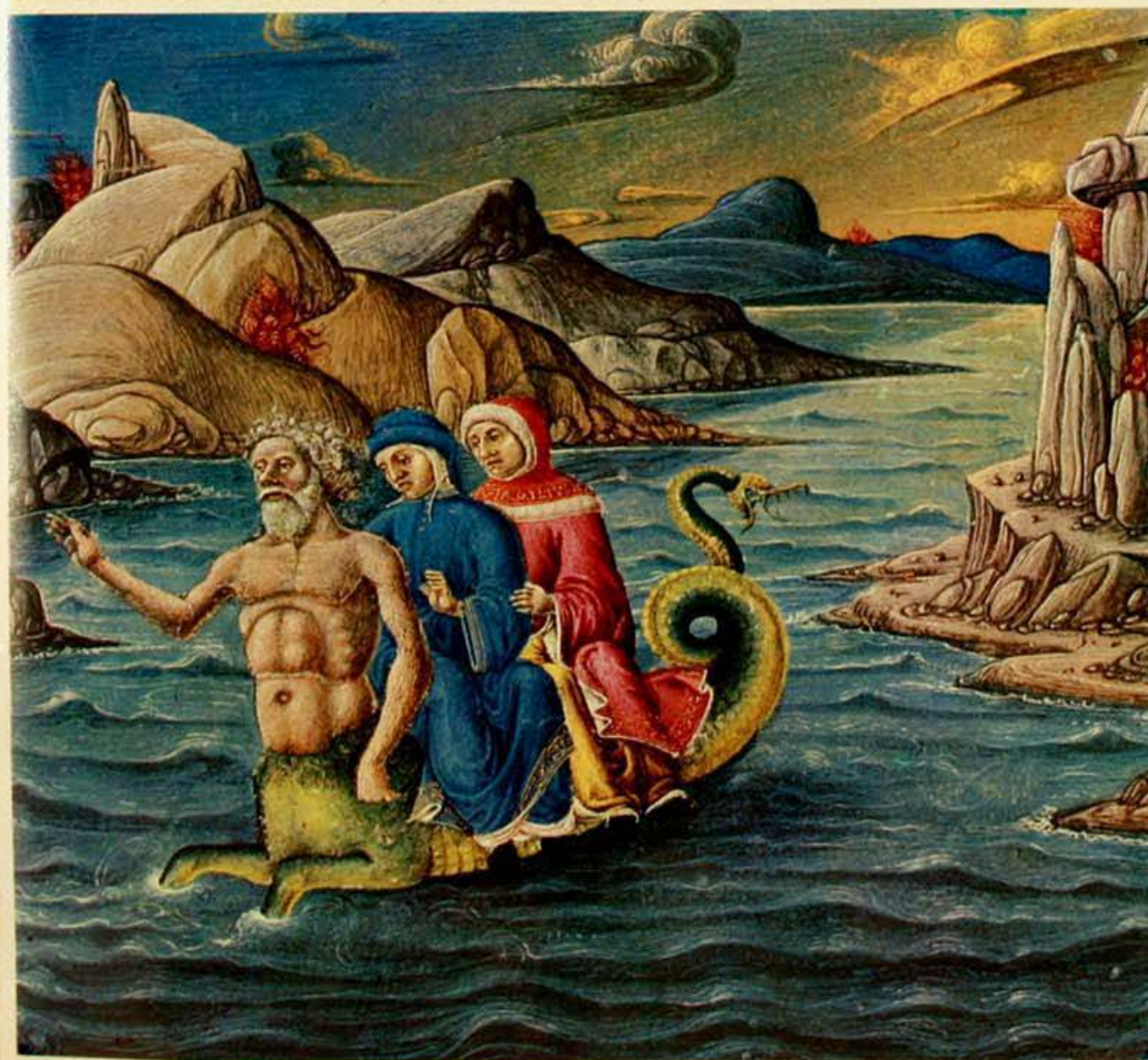
**Inferno XVII, 58-66**

**La Commedia, Inferno.
Min. ferrarese - a. 1474-1482.
(Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Urb. Lat. 365 - f. 43 v)**

64 E un che d'una scrofa azzurra e grossa
segnato avea lo suo sacchetto bianco,
mi disse: «Che fai tu in questa fossa?

67 Or te ne va; e perché se' vivo anco,
sappi che 'l mio vicin Vitaliano
sederà qui dal mio sinistro fianco.

70 Con questi fiorentin son padovano:
spesse fiate m'intronan li orecchi
gridando: "Vegna il cavalier sovrano,

73 che recherà la tasca coi tre becchi!"»
Qui distorse la bocca e di fuor trasse
la lingua come bue che 'l naso lecchi.

gue, mi disse: «Che fai in questa voragine?

Parla, secondo la maggior parte dei critici, il padovano Reginaldo degli Scrovegni. "L'interrogazione stizzosa - scrive il Torraca - lascia intendere che l'usuraio s'è accorto di aver innanzi un vivo, e ne è scontento."

67. Ora vattene: e poiché sei ancora vivo, sappi che il mio concittadino (*vicin*) Vitaliano siederà qui alla mia sinistra.

Reginaldo si compiace di riversare sui suoi compagni di pena (verso 70) l'onta che gli deriva dall'essere stato veduto dal Poeta, che riporterà questa notizia nel mondo dei vivi. Egli perciò ne denuncia, non richiesto, la presenza accanto a lui e il prossimo arrivo nel suo girone. Osserva ancora il Torraca: "Dopo l'interrogazione scortese, l'ingiunzione sgarbata. E non basta: non per usar cortesia a quel vivo, ma per sfogare la sua stizza, se la piglia con due, che sono ancora in terra, e con i suoi stessi compagni di pena; di questi fa la caricatura, di quelli proclama il peccato e annunzia la punizione, di sé e degli altri cinicamente dice la patria". L'usuraio qui menzionato è probabilmente Vitaliano del Dente, podestà a Vicenza nel 1304 e a Padova nel 1307.

70. Insieme a questi fiorentini sono padovano: molte volte (*spesse fiate*) mi assordano (*m'intronan*) l'udito gridando: "Venga il grande (sovrano) cavaliere,

73. che porterà la borsa coi tre caproni (*becchi*)!" » A questo punto storse la bocca e tirò fuori la lingua come un bue che si lecca il naso.

Il *cavalier sovrano* è il fiorentino Giovanni Buiamonte della famiglia dei Becchi, morto nel 1310. Il Poeta "vuol mettere proprio in vista che l'usuraio atteso in inferno era cavaliere, e dei più rinomati, a maggior vergogna di Gianni Buiamonte e della città che dava l'onore della cavalleria a siffatta gente", poiché "è ben più vergognosa l'usura in tale che si teneva o era tenuto primo dei cavalieri, come è, d'altra parte, vergogna dar l'onore della cavalleria a siffatta gente" (Barbi).

**Inferno XVII, 91-93**

**La Commedia, Inferno.**
**Min. ferrarese - a. 1474-1482.**
**(Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Urb. Lat. 365 - f. 46 r)**

76. E io, temendo che un ulteriore indugio (*'l più star*) infastidisse Virgilio che mi aveva raccomandato una breve sosta, tornai indietro (allontanandomi) da quelle anime afflitte (*lasse*).

79. Trovai Virgilio che era già salito sulla groppa del mostro terrificante (*fiero*), e che mi disse: « Ora sii forte e coraggioso.

82. D'ora in poi si scende con tali mezzi (*per sì fatte scale*): sali davanti, perché io voglio stare nel mezzo (esser mezzo), in modo che la coda non possa nuocere ».

---

*Omai si scende per sì fatte scale*: i due poeti scenderanno dal settimo all'ottavo cerchio sulle spalle di Gerione, saranno deposti sulla superficie ghiacciata dello stagno Cocito (nono cerchio) dalla mano del gigante Anteo e raggiungeranno il centro della terra calandosi lungo il corpo di Lucifero. Il loro viaggio diventerà sempre più pericoloso a mano a mano che si inoltreranno nel regno della frode.

85. Come colui che sente così vicino il bri-

76 E io, temendo no 'l più star crucciasse
lui che di poco star m'avea 'mmonito,
torna' mi in dietro dall'anime lasse.

79 Trova' il duca mio ch'era salito
già sulla groppa del fiero animale,
e disse a me: «Or sie forte e ardito.

82 Omai si scende per sì fatte scale:
monta dinanzi, ch'i' voglio esser mezzo,
sì che la coda non possa far male».

85 Qual è colui che sì presso ha 'l riprezzo
della quartana, c'ha già l'unghie smorte,
e triema tutto pur guardando il rezzo,

Dante e Virgilio in attesa di Gerione.
La Commedia. Inferno. Min. lombarda - prima metà del sec. XV - (Parigi, Biblioteca Nazionale - Ms. It. 2017 - f. 191 r)

88 tal divenn'io alle parole porte;
ma vergogna mi fe' le sue minacce,
che innanzi a buon segnor fa servo forte.

91 I' m'assettai in su quelle spallacce:
sì volli dir, ma la voce non venne
com'io credetti: «Fa che tu m'abbracce».

94 Ma esso, ch'altra volta mi sovvenne
ad altro forse, tosto ch'io montai
con le braccia m'avvinse e mi sostenne;

vido della malaria (*che si presso ha 'l riprezzo della quartana*), da averne già le unghie livide (*smorte*), e che trema in ogni sua fibra al solo vedere un luogo pieno d'ombra (*pur guardando il rezzo*).

88. tale divenni dopo le (*alle*) parole pronunciate (da Virgilio); ma mi ammonì (*mi fe' le sue minacce*) il pudore, il quale rende il servo coraggioso in presenza di un valente padrone.

Vivissimo è in Dante il senso della concretezza, l'attenzione ai particolari che tutta una tradizione letteraria, prima e dopo di lui, ha sdegnato. In questa similitudine, ad esempio, il Poeta non si limita a dire che il malarico impallidisce, ma ci pone sotto gli occhi questo pallore e ne suggerisce il subitaneo diffondersi attraverso la relativa *c'ha già l'unghie smorte*.

91. Io mi sedetti su quelle paurose spalle: provai bensì a dire, ma la voce non uscì come credetti: « Fa in modo di cingermi con le tue braccia ».

94. Ma egli, che già altre volte mi aveva aiutato in altri momenti di pericolo (*ad altro forse*), appena fui salito, mi cinse e mi sorresse con le braccia:

Dante e Virgilio sulla groppa di Gerione. La Commedia, Inferno. Min. lombarda - prima metà del sec. XV - (Parigi, Biblioteca Nazionale - Ms. It. 2017 - f. 199 r)

97. e disse: « Gerione, è tempo di partire: i giri (*le rote*) siano ampi, e la discesa graduale (e *lo scender sia poco*): tieni conto del carico inusitato (*nova soma*) che trasporti ».

100. Come la barca si stacca dal punto dove ha attraccato procedendo a ritroso (*in dietro in dietro*), così si staccò di lì (*quindi*): e dopo che si sentì del tutto a suo agio (*a gioco*),

103. volse la coda, là dove prima era il petto, e, tesa, la mosse come un'anguilla, e con le zampe tirò a sé l'aria.

106. Non credo che fosse maggiore la paura quando Fetonte lasciò andare le redini (*li freni*), motivo per cui il cielo, come ancora si vede (come *pare ancor*), fu bruciato (*si* cosse);

109. né quando l'infelice Icaro sentì le spalle (*le reni*) perdere le penne (*spennar*) a causa della cera che si era scaldata, mentre il padre gli gridava: « Fai un percorso sbagliato (*mala via tieni*)! »,

112. di quanto fosse la mia, allorché vidi che mi trovavo circondato da ogni parte dall'aria, e vidi scomparire la vista di ogni cosa fuorché quella del mostro.

---

Fetonte, figlio del Sole, avendo ottenuto dal padre il permesso di guidarne il carro, fu colpito da un fulmine di Giove per aver deviato dal giusto cammino e precipitò nell'Eridano. Secondo questa leggenda la Via Lattea è il segno della bruciatura provocata sulla superficie del cielo dal passaggio del carro del Sole guidato da Fetonte. Dante rappresenta il giovinetto nel momento in cui, perduto il controllo dei cavalli, è colto dal terrore (Ovidio - *Metamorfosi* II, 1 sgg.). Icaro, figlio di Dedalo, l'architetto che aveva edificato a Creta il labirinto, era stato imprigionato insieme con il padre in questa costruzione. I due riuscirono ad evadere servendosi delle ali che Dedalo aveva fabbricate e incollate alle proprie spalle e a quelle del figlio con la cera. Mentre volavano sul Mediterraneo, per essersi Icaro troppo avvicinato al sole, la cera che teneva attaccate le ali alle sue spalle si sciolse, le ali caddero ed egli precipitò nel mare (Ovidio - *Metamorfosi* VIII, 182-235). Il Poeta ricorre a questi due richiami mitologici per esprimere la paura da lui provata durante la navigazione aerea sul dorso di Gerione. Ma tanto è l'interesse con cui si sofferma sul volo dei due personaggi ovidiani (notiamo il vigore di un termine così inconsueto come questo *si cosse*, riferito a *ciel*, e lo scorcio grandioso del verso 111: quel padre isolato in uno spazio senza confini, padrone delle vie dell'aria, che con tanta semplicità - tre parole in tutto - sa manifestare la sua angoscia per la

97 e disse: «Gerion, moviti omai:
le rote larghe, e lo scender sia poco:
pensa la nova soma che tu hai».

100 Come la navicella esce di loco
in dietro in dietro, sì quindi si tolse;
e poi ch'al tutto si sentì a gioco,

103 là 'v'era il petto, la coda rivolse,
e quella tesa, come anguilla, mosse,
e con le branche l'aere a sé raccolse.

106 Maggior paura non credo che fosse
quando Fetòn abbandonò li freni,
per che 'l ciel, come pare ancor, si cosse;

109 né quando Icaro misero le reni
sentì spennar per la scaldata cera,
gridando il padre a lui «Mala via tieni!»,

112 che fu la mia, quando vidi ch' i' era
nell'aere d'ogni parte, e vidi spenta
ogni veduta fuor che della fera.

115 Ella sen va notando lenta lenta:
rota e discende, ma non me n'accorgo
se non ch'al viso e di sotto mi venta.

118 Io sentia già dalla man destra il gorgo
far sotto noi un orribile scroscio,
per che con li occhi 'n giù la testa sporgo.

121 Allor fu' io più timido allo stoscio,
però ch'i' vidi fuochi e senti' pianti;
ond'io tremando tutto mi raccoscio.

**Inferno XVII, 97-99**

La Commedia, Inferno.
Min. lombarda - prima metà del secolo XV - (Parigi, Biblioteca Nazionale - Ms. It. 2017 - f. 204 r)

sorte del figlio), che finisce quasi per dimenticare la sua paura.

115. Esso procede nuotando lentamente: scende compiendo cerchi (*rota e discende*), ma non me ne rendo conto se non per il fatto che l'aria mi colpisce in volto e dal basso (*se non ch'al viso e di sotto mi venta*).

118. Io sentivo già a destra la cascata (del Flegetonte) fare sotto di noi uno spaventoso fragore (*orribile scroscio*), per cui sporsi verso il basso la testa per vedere (*per che con li occhi 'n giù la testa sporgo*).

---

Opportunamente il Getto rileva come in questi versi non sia la paura ad occupare la fantasia del Poeta, "ma la sostanza, profondamente assaporata, delle immagini della discesa lenta, progressiva e circolare, che avvicina e rende percepibile ai sensi quel che ne era prima lontano ed estraneo, e, intrecciate a queste, quelle della posizione del corpo nell'aerea cavalcata, gli occhi e il capo che si piegano in giù curiosamente, e le cosce che solo timidamente, ad assecondare quello sguardo nel vuoto, si scostano dalla cavalcatura e subito istintivamente vi si stringono".

121. Allora temetti maggiormente di cadere (*fu' io più timido allo stoscio: stoscio: salto*), perché vidi fuochi e udii pianti; perciò tremando strinsi fortemente le gambe (al dorso di Gerione).

Inferno XVII, 103-105
La Commedia, Inferno.
Min. emiliana - secolo XIV - (Roma, Biblioteca Angelica - Ms. 1102 - f. 14 v)

124. E mi resi conto allora, poiché non me ne ero accorto prima, dello scendere in cerchio a causa dei grandi supplizi che si avvicinavano ora da una parte ora dall'altra.

127. Come il falco che è stato a lungo in volo (*sull'ali*), il quale, senza aver veduto il richiamo del cacciatore (*logoro*) o alcuna preda (*uccello*), fa dire al falconiere « Ahimè, tu stai calando! »,

130. scende stanco verso il luogo dal quale si era mosso agile (*snello*), con innumerevoli giri (*per cento rote*), e si posa lontano (*da lunge*) dal suo padrone (*maestro*), sdegnoso e crucciato (*fello*),

133. così Gerione ci depose sul fondo, proprio ai piedi della rupe tagliata a picco (*stagliata*) e, liberatosi del peso dei nostri corpi,

136. sparì come freccia che si stacchi dalla corda dell'arco (*si dileguò come da corda cocca*).

---

Di queste due similitudini, quella del falcone *disdegnoso e fello* sembra per un istante avvicinare a un mondo di consuetudini umane (la caccia) la figura di Gerione; quella della *cocca* ne ripropone appieno l'enimma. Nulla giustifica, infatti, questa sparizione improvvisa se non l'obbedienza del mostro a un volere che trascenda ogni nostra capacità di intendimento.

124 E vidi poi, ché nol vedea davanti,
lo scendere e 'l girar per li gran mali
che s'appressavan da diversi canti.

127 Come 'l falcon ch'è stato assai sull'ali,
che sanza veder logoro o uccello
fa dire al falconiere «Ohmè, tu cali!»,

130 discende lasso onde si move snello,
per cento rote, e da lunge si pone
dal suo maestro, disdegnoso e fello,

133 così ne puose al fondo Gerione
al piè al piè della stagliata rocca
e, discarcate le nostre persone,

136 si dileguò come da corda cocca.